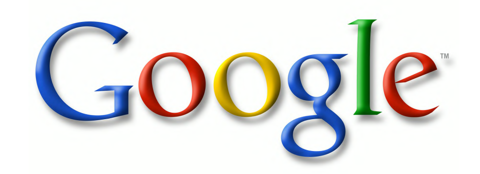

Google







August Wilhelm von Schlegel's
Vorlesungen
über
dramatische Kunst
und
Litteratur.

Dritte Ausgabe,

besorgt

von

Eduard Böcking.

Erster Theil.

Leipzig,
Weidmann'sche Buchhandlung.
1846.

August Wilhelm von Schlegel's

sämmtliche Werke.

Herausgegeben

von

Eduard Böcking.

Fünfter Band.

Leipzig,
Weidmann'sche Buchhandlung.
1846.

Vorrede zur zweiten Ausgabe.

Die folgenden Vorlesungen sind, seit ihrer ersten Erscheinung in den Jahren 1809—11, in's Französische, Holländische und in's Englische übersetzt worden, und werden gegenwärtig in's Italiänische übersetzt. Nach Maßgabe der in jedem Lande geltenden Begriffe und Meinungen haben sie eine wohlwollende oder ungünstige Aufnahme gefunden, Beifall erworben oder Tadel und Widerspruch erfahren, überall aber, wo sie hingekommen, einige Aufmerksamkeit erregt. Da das Buch nun also in seiner ursprünglichen Gestalt ziemlich bekannt ist, so habe ich um so mehr Bedenken getragen, unnöthiger Weise daran zu ändern. Ich erkenne zwar wohl die ungleiche Ausführlichkeit in Behandlung der verschiedenen Theile; allein um diesem Mangel abzuhelfen, würden beträchtliche Erweiterungen nöthig sein, wozu ich seither, mit mancherlei andern Gegenständen der Forschung beschäftigt, noch nicht Muße fand mich vorzubereiten. Ueberdieß machen ja diese Vorlesungen keinen Anspruch darauf, für eine vollstän-

dige Geschichte des Theaters zu gelten: und endlich möchte ich meine Leser vielleicht ermüden, indem ich sie allzu gewißenhaft zu befriedigen gedächte.

Die gegenwärtige Ausgabe unterscheidet sich also von der ersten nur durch einige Berichtigungen der Sprache und größere Genauigkeit des Drucks. Möge sie mein Andenken bei meinen deutschen Landsleuten erneuern, denen alle meine Bemühungen im Gebiete der Kunst und des Wißens zuvörderst gewidmet sind.

Paris im November 1816.

Nachträgliche Bemerkung. Die Aeußerung, diese Vorlesungen seien bis auf einige Zusätze so abgedruckt, wie sie gehalten worden, ist dahin zu berichtigen, daß die Zusätze im zweiten und dritten Theile weit beträchtlicher sind, als im ersten. Die Beschränkung der Zeit bei'm mündlichen Vortrage hatte mich genöthigt, in der letzten Hälfte mehr Lücken zu laßen. Insbesondere sind die Abschnitte von Shakspeare und vom englischen Theater beinahe ganz neu ausgearbeitet. Theils Mangel an Muße, theils die Gränzen des diesem Werk einmal bestimmten Raumes haben mich verhindert, das spanische Theater so ausführlich abzuhandeln, als es nach seiner Wichtigkeit verdient hätte.

Vorrede zur ersten Ausgabe.

Man wird in dieser Schrift, schon ihrem äußern Umfange nach, weder eine bibliographisch vollständige dramatische Litteratur, noch eine antiquarisch genaue Geschichte des Theaters erwarten. Bücher, welche trockne Nachrichten und Namen liefern, giebt es ohnehin genug. Meine Absicht war, einen allgemeinen Ueberblick zu geben, und die Begriffe zu entwickeln, wonach der Kunstwerth der dramatischen Hervorbringungen verschiedener Zeitalter und Völker zu schätzen ist.

Großentheils sind die folgenden Vorlesungen, bis auf einige Nebenbemerkungen, die der Augenblick eingab, wörtlich so gehalten worden, wie sie hier abgedruckt erscheinen. Die einzige Veränderung besteht in einer bequemeren Abtheilung, und hier und da in Zusätzen, wo die Beschränkung der Zeit mich verhindert hatte, manches mit gleichförmiger Ausführlichkeit zu behandeln. Dieß mag einigen Ersatz gewähren

für die Lebendigkeit des mündlichen Vortrags, die zuweilen das Mangelhafte des Ausdrucks überkleidet, und immer die Erwartung in einem gewissen Grade spannt.

Diese Vorlesungen hielt ich im Frühlinge des Jahres 1808 in Wien vor einem glänzenden Kreiße von beinahe dreihundert Zuhörern und Zuhörerinnen *). Die Bewohner Wiens haben längst die Sitte gehabt, nachtheilige Schilderungen, welche manche Schriftsteller des nördlichen Deutschlands von dieser Hauptstadt entworfen, durch die wohlwollendste Aufnahme der eben aus jenen Gegenden herkommenden Gelehrten und Künstler, und durch uneigennützige Wärme für den Ruhm unserer Litteratur zu widerlegen, eine Wärme, die selbst durch eine gerechte Empfindlichkeit nicht hat gedämpft werden können. Ich fand hier die Herzlichkeit beßerer Zeiten mit jener liebenswürdigen Regsamkeit des Südens vereinigt, welche oft dem deutschen Ernste versagt ist, und lebhaften Geschmack an geistiger Unterhaltung allgemein verbreitet. Bloß diesem Umstande habe ich es zuzuschreiben, daß nicht wenige Männer, welche die bedeutendsten Stellen am Hofe, im Staat und bei der Armee bekleiden, verdienstvolle Gelehrte und Künstler, Frauen von der gewähltesten geselligen Bildung, mir nicht etwa einen flüchtigen Besuch, sondern ihre fortgesetzte Aufmerksamkeit schenkten.

Mit Freuden ergreife ich diese erneuerte Gelegenheit, dem huldreichen Monarchen meinen Dank zu Füßen zu legen,

*) Vgl. Prometheus. Eine Ztschr. herausg. von L. v. Seckendorf u. J. L. Stoll. Wien 1808. 8. Heft 3. S. 24. des Anzeigers.
Anm. d. H.

welcher mir durch die ausnahmsweise und unmittelbar von Seiner Hand ertheilte Erlaubniß, diese Vorlesungen zu halten, einen ehrenvollen Beweis Seines gnädigen Zutrauens gab, das ich als ein Fremder, der nicht das Glück hat unter Seinem Scepter geboren zu sein, und nur als Deutscher und Weltbürger sich gedrungen fühlt, Ihm Heil und Segen zu wünschen, noch nicht hatte verdienen können.

Viele erleuchtete Gönner, eifrige Beförderer alles Guten und Schönen, haben sich meine Dankbarkeit verpflichtet, durch den Vorschub, den sie meinem Unternehmen thaten, und durch die Aufmunterung, die sie mir bei dessen Ausführung angedeihen ließen.

Meine sämmtlichen Zuhörer haben mir die Arbeit sehr angenehm gemacht, durch ihre Nachsicht, durch ihre aufmerksame Theilnahme, und durch ihre Bereitwilligkeit, jeden Zug, der des Beifalls werth scheinen könnte, gefühlvoll hervor zu heben.

Es war ein schöner mir unvergeßlicher Augenblick, als ich in der letzten Stunde, nachdem ich eben Erinnerungen des altdeutschen Ruhmes, jedem vaterländisch Gesinnten heilig, angeregt hatte, und die Gemüther dadurch schon feierlicher gestimmt waren, nun Abschied nehmen mußte, innig bewegt durch die Betrachtung, daß dieses durch gemeinschaftliche Liebe zu edlerer Geistesbildung gestiftete Verhältniß so bald wieder aufgelöst werden sollte, daß ich die um mich Versammelten nie wieder so beisammen sehen würde. Eine allgemeine Rührung ließ sich spüren, erregt durch so Vieles, was ich nicht sagen konnte, aber worüber sich die Herzen

verstanden. Auf dem, weltlicher Macht unzugänglichen, geistigen Gebiet des Denkens und Dichtens fühlen die vielfach getrennten Deutschen ihre Einheit; und in diesem Gefühl, dessen Sprecher die Schriftsteller und Redner sein sollen, darf uns mitten unter verworrenen Aussichten eine erhebende Ahndung anwandeln von dem großen unsterblichen Berufe unsers seit uralter Zeit in seinen Wohnsitzen unvermischt gebliebenen Volkes.

Genf im Februar 1809.

Vorrede des Herausgebers.

Die vorliegende Ausgabe erscheint im Wesentlichen so wie sie der Verfaßer beabsichtigt hatte, nur daß ihm die Möre versagte, die Abhandlung über die scenische Anordnung des griechischen Theaters zu vollenden, und daß, dem ursprünglichen Plane des Werkes gemäß, die Eintheilung des Ganzen in zwei Bände statt der drei der vorhergehenden Ausgaben durch die Rücksicht auf die Sammlung von Schlegels Werken nöthig geworden ist. Einzelnes hätte dieser wol selbst vor Absendung der Bogen zum Drucke noch geändert, wie er es an den ersten zwölf Vorlesungen dieser Ausgabe beträchtlich gethan hat. Dieselben und an deren Schluß der größte Theil der angeführten Abhandlung sind nämlich schon vor etwa vier Jahren für eine dritte Ausgabe gedruckt worden; aber seine Theilnahme an der Herausgabe der Werke Friedrichs II. hinderte meinen verewigten Freund seine letzten Kräfte diesem seinem eignen lebensfrischen Werke zuzuwenden. Mir stand es nur zu, außer den vielen, größtentheils

sinnentstellenden Fehlern der früheren Drucke, da zu verbeßern, wo ich mich durch den Verfaßer selbst dazu aufgefordert erachtete, nicht wo meine Ansichten von seiner Darstellung abweichen. Jenes ist insbesondre auch der Fall in Betreff der Stellung der Untersuchungen über die scenische Anordnung der griechischen Schauspiele nach der vierzehnten (nicht wie in dem bezeichneten Anfange einer dritten Ausgabe, nach der zwölften) Vorlesung: erst während des Druckes hatte sich der Plan durch Berücksichtigung auch der komischen Bühne erweitert. Die neue Abtheilung und Zählung der Vorlesungen, welche für den ersten Band vom Verfaßer selbst herrührt, kann mit Hülfe der dem Werke beigefügten synoptischen Tabelle leicht mit der der früheren Ausgaben verglichen werden.

Mönchhof bei Trarbach an der Mosel den 7. October 1845.

Böcking.

Inhalts-Verzeichniß.

Dramaturgische Vorlesungen.

Erster Band.

Erste Vorlesung.

Einleitung. Ueber den Geist ächter Kritik. Gegensatz zwischen dem Geschmack der Alten und Neueren. Gleichmäßige Anerkennung beider. Grundanlage der klassischen und der romantischen Poesie und Kunst in der gesammten Bildung des Alterthums und der neueren Welt. Eintheilung der dramatischen Litteratur hiernach: die Alten, ihre Nachahmer, und die romantischen Dichter.

Ich werde mich in den folgenden Vorträgen bemühen, die Theorie der dramatischen Kunst mit ihrer Geschichte zu verbinden, und zugleich die Vorschriften und die Muster dieser Kunst darzulegen.

Die allgemeine philosophische Theorie der Poesie und der übrigen schönen Künste stellt die Grundgesetze des Schönen auf, die allen mit einander gemein sind. Jede Kunst hat ferner ihre besondere Theorie, welche darauf gerichtet ist, die Gränzen, die Schwierigkeiten und die Mittel dieser Kunst kennen zu lehren. Hierzu werden wißenschaftliche Erörterungen erfordert, welche dem Künstler nützlich, aber wenig anziehend für solche Freunde der Kunst sind, die nur die Hervorbringungen ausgezeichneter Geister genießen wollen. Die allgemeine Theorie hingegen zergliedert eine der menschlichen Natur wesentliche Eigenschaft: die Fähigkeit das Schöne

zu empfinden, woraus das Bedürfniß der schönen Künste und das Wohlgefallen daran entsteht; sie zeigt das Verhältniß zwischen dieser Fähigkeit und allen übrigen sittlichen und erkennenden Fähigkeiten des Menschen. Sie ist also sehr wichtig für den Denker, aber an sich allein reicht sie nicht hin, um zur Führerin bei Ausübung der Kunst zu dienen.

Die Geschichte der schönen Künste lehrt uns was geleistet worden, die Theorie, was geleistet werden soll. Ohne ein verbindendes Mittelglied würden beide abgesondert und unzulänglich bleiben. Die Kritik ist es, welche die Geschichte der Künste aufklärt, und ihre Theorie fruchtbar macht. Die Vergleichung und Beurtheilung der vorhandenen Hervorbringungen des menschlichen Geistes muß uns die Bedingungen an die Hand geben, die zur Bildung eigenthümlicher und gehaltvoller Kunstwerke erforderlich sind.

Häufig macht man sich von der Kritik eine falsche Vorstellung, als bestände sie bloß in dem Scharfsinn, welcher die Fehler eines Kunstwerkes aufzudecken weiß. Ich habe diesem Studium einen großen Theil meines Lebens gewidmet, und will zuvörderst meine Begriffe vom ächten Geiste der Kritik darlegen.

Wir sehen eine Menge Menschen, ja ganze Nationen, so sehr befangen in den Gewöhnungen ihrer Erziehung und Lebensweise, daß sie sich auch dann nicht davon losreißen können, wenn vom Genuße schöner Kunst die Rede ist. Nur dasjenige, was in ihrer Sprache, ihren Sitten und ihren gesellschaftlichen Verhältnissen einheimisch und hergebracht ist, erscheint ihnen als natürlich, schicklich und schön. In dieser ausschließenden Ansicht und Empfindungsweise kann man es durch Bildung zu einer großen Feinheit der Unter-

scheidung in dem engen Kreiße bringen, worauf man sich nun einmal beschränkt hat. Aber ein ächter Kenner kann man nicht sein ohne Universalität des Geistes, d. h. ohne die Biegsamkeit, welche uns in den Stand setzt, mit Verläugnung persönlicher Vorliebe und blinder Gewöhnung, uns in die Eigenheiten anderer Völker und Zeitalter zu versetzen, sie gleichsam aus ihrem Mittelpunkte heraus zu fühlen, und was die menschliche Natur adelt, alles Schöne und Große unter den äußerlichen Zuthaten, deren es zu seiner Verkörperung bedarf, ja bisweilen unter befremdlich scheinenden Verkleidungen zu erkennen und gehörig zu würdigen. Es giebt kein Monopol der Poesie für gewisse Zeitalter und Völker; folglich ist auch der Despotismus des Geschmacks, womit diese gewisse vielleicht ganz willkürlich bei ihnen festgestellte Regeln allgemein durchsetzen wollen, immer eine ungültige Anmaßung. Poesie, im weitesten Sinne genommen, als die Fähigkeit das Schöne zu ersinnen und es sichtbar oder hörbar darzustellen, ist eine allgemeine Gabe des Himmels, und selbst sogenannte Barbaren und Wilde haben nach ihrem Maße Antheil daran. Innere Vortrefflichkeit entscheidet allein, und wo diese vorhanden ist, soll man sich nicht an Aeußerlichkeiten stoßen. Auf die Wurzel unsers Daseins muß Alles zurückgeführt werden: ist es da entsprungen, so hat es auch unbezweifelt seinen Werth; ist es aber ohne einen lebendigen Keim nur von außen angehängt, so kann es kein Gedeihen, noch wahres Wachsthum haben. Manche auf den ersten Blick glänzende Erscheinungen im Gebiete der schönen Künste, ja wohl gar solche, deren Gesammtheit man mit dem Namen eines goldenen Zeitalters beehrt hat, gleichen den Gärten, welche die Kinder anzulegen pflegen: ungeduldig, eine sogleich fertige

Schöpfung ihrer Hände zu sehen, pflücken sie hier und da Zweige und Blumen ab, und pflanzen sie ohne Weiteres in die Erde; anfangs hat alles ein herrliches Ansehen, der kindische Gärtner geht stolz zwischen den zierlichen Beeten auf und ab, bis es damit bald ein klägliches Ende nimmt, indem die wurzellosen Pflanzen ihre welkenden Blätter und Blumen hängen laßen, und nur dürre Reiser zurückbleiben, während der dunkle Wald, auf den nie eine künstliche Pflege gewandt ward, der vor Menschengedenken zum Himmel emporwuchs, unerschüttert steht, und den einsamen Betrachter mit heiligen Schauern erfüllt.

Jetzt die Anwendung von dem so eben entwickelten Begriffe der Vielseitigkeit oder Universalität des ächten Kritikers auf die Geschichte der Poesie und der schönen Künste. Wir beschränken sie gewöhnlich (wiewohl außerhalb dieses Kreißes noch viel Merkwürdiges zu kennen sein dürfte) wie die sogenannte Universal-Historie auf dasjenige, was auf die heutige Bildung Europas näher oder entfernter Einfluß gehabt hat: also auf die Werke der Griechen und Römer, und dann derer unter den neu-europäischen Völkern, welche am frühesten und bedeutendsten in diesem Fache thätig waren. Es ist bekannt, wie sich vor beinahe viertehalbhundert Jahren das Studium der alten Litteratur durch die Verbreitung der griechischen Sprache (die lateinische war nie ausgestorben) neu belebte: die klassischen Autoren wurden an's Licht gezogen, und durch den Druck allgemein zugänglich gemacht; die Denkmäler alter Kunst wurden fleißig ausgegraben. Alles dieß gab dem menschlichen Geiste vielfache Anregungen, und machte eine entscheidende Epoche in unserer Bildungsgeschichte; es war fruchtbar an Wirkungen, die sich noch bis auf uns erstrecken, und auf eine nicht zu be-

rechnende Folgezeit erstrecken werden. Aber es wurde auch sogleich mit dem Studium der Alten ein ertödtender Mißbrauch getrieben. Die Gelehrten, welche vorzüglich in dessen Besitz waren und sich durch eigene Werke auszuzeichnen nicht vermochten, schrieben den Alten ein unbedingtes Ansehen zu; in der That mit vielem Scheine, weil sie in ihrer Gattung musterhaft sind. Sie behaupteten, nur von der Nachahmung der alten Schriftsteller sei wahres Heil für den menschlichen Geist zu hoffen; in den Werken der Neueren schätzten sie nur das, was denen der Alten ähnlich war oder zu sein schien. Alles Uebrige verwarfen sie als barbarische Ausartung. Ganz anders verhielt es sich mit den großen Dichtern und Künstlern. Wie lebhaft auch der Enthusiasmus sein mochte, den die Alten ihnen einflößten, wie sehr sie auch die Absicht haben mochten mit ihnen zu wetteifern, so nöthigte sie doch die selbständige Eigenthümlichkeit ihres Geistes, ihren Gang für sich zu gehen, und ihren Hervorbringungen das Gepräge ihres Genius aufzudrücken. So war es unter den Italänern schon mit Dante, dem Vater der neueren Poesie: er erklärte den Virgil für seinen Lehrer, brachte aber ein Werk hervor, das unter allen, die sich nennen laßen, die von der Aeneide verschiedenste Gestaltung hat, und übertraf den vermeinten Meister unsers Erachtens sehr weit an Kraft, Wahrheit, Umfang und Tiefe. So war es späterhin mit dem Ariost, den man verkehrter Weise mit dem Homer verglichen: es giebt nichts Unähnlicheres. So war es in der bildenden Kunst mit Michelangelo und Raphael, die doch unstreitig große Kenner der Antike waren. Wenn man die neueren Maler bloß nach ihrer Entfernung von den Alten oder ihrer Annäherung an sie beurtheilt, so muß man ungerecht gegen sie sein, und das ist auch Win-

ckelmann ohne Frage gegen Raphael. Da die Dichter meistens an der gelehrten Bildung Antheil nahmen, so entstand daraus ein Zwiespalt in ihnen zwischen der natürlichen Neigung und der eingebildeten Pflicht. Wo sie dieser opferten, wurden sie von den Gelehrten gelobt; in so fern sie jener nachgiengen, liebte sie das Volk. Was die Heldenlieder eines Tasso und Camoens noch bis auf diesen Tag im Herzen und auf den Lippen ihrer Landesgenoßen lebendig erhält, ist wahrlich nicht ihre unvollkommene Verwandtschaft mit dem Virgil oder gar dem Homer, sondern beim Tasso das zarte Gefühl ritterlicher Liebe und Ehre, beim Camoens die glühende Begeisterung patriotischen Heldenmuthes.

Gerade die Zeitalter, Völker und Stände, welche das Bedürfniß einer selbstgeschaffenen Poesie am wenigsten fühlten, ließen sich die Nachahmung der Alten am besten gefallen. So entstanden todte Schulübungen, die höchstens eine kalte Bewunderung erregen konnten. Bloße Nachahmung ist aber in den schönen Künsten immer fruchtlos: auch was wir von Andern entlehnen, muß in uns gleichsam wiedergeboren werden, wenn es poetisch hervorgehen soll. Was hilft alles Ankünsteln des Fremden? Die Kunst kann nicht ohne Natur bestehen, und der Mensch hat seinen menschlichen Mitbrüdern nichts andres zu geben als sich selbst.

Die ächten Nachfolger der Alten, die Wetteiferer mit ihnen, die vermöge übereinstimmender Anlage und Bildung auf ihrem Wege fortgiengen und in ihrem Sinne handelten, sind eben so selten gewesen, als die handwerksmäßigen geistlosen Nachahmer häufig. Die Kritiker haben meistens, durch Aeußerlichkeiten der Form bestochen, auch die letzteren sehr freigebig gelten laßen. Diese waren ihnen die correcten neueren Klassiker, während sie die großen lebendigen Lieblings-

dichter, welche sich eine Nation nun einmal nicht nehmen ließ, und in denen auch so manche erhabene Züge nicht zu verkennen waren, höchstens als rohe wilde Genies dulden wollten. Aber die unbedingte Trennung vom Genie und Geschmack, welche sie annehmen, ist eine nichtige Ausflucht. Das Genie ist eben die bis auf einen gewissen Grad bewußtlose Wahl des Vortrefflichen, also Geschmack in seiner höchsten Wirksamkeit.

So ungefähr standen die Sachen immerfort, bis vor nicht langer Zeit einige, besonders deutsche Denker versuchten, das Mißverständniß zu schlichten, zugleich die Alten nach Gebühr zu ehren, und dennoch die davon gänzlich abweichende Eigenthümlichkeit der Neueren anzuerkennen. Sie erschraken nicht vor einem scheinbaren Widerspruch. Die menschliche Natur ist freilich in ihrer Grundlage einfach; aber alle Nachforschungen zeigen uns, keine Grundkraft in der gesammten Natur sei auf solche Weise einfach, daß sie sich nicht in sich selbst spalten und in entgegengesetzte Richtungen aus einander gehen könnte. Das ganze Spiel lebendiger Bewegung beruht auf Einstimmung und Gegensatz. Warum sollte sich diese Erscheinung nicht auch in der Geschichte der Menschheit im Großen wiederholen? Vielleicht wäre mit diesem Gedanken der wahre Schlüßel zur alten und neuen Geschichte der Poesie und der schönen Künste gefunden. Die, welche dieß annahmen, haben für den eigenthümlichen Geist der modernen Kunst, im Gegensatz mit der antiken oder klassischen, den Namen 'romantisch' erfunden. Allerdings nicht unpassend. Das Wort kommt her von romance, der Benennung der Volkssprachen, welche sich durch die Vermischung des Lateinischen mit den Mundarten des Altdeutschen gebildet hatten, gerade wie die neuere Bildung aus den

fremdartigen Bestandtheilen der nordischen Stammesart und der Bruchstücke des Alterthums zusammengeschmolzen ist, da hingegen die Bildung der Alten weit mehr aus Einem Stücke war.

Diese vorläufig nur so hingestellte Ansicht würde in hohem Grade einleuchtend werden, wenn sich zeigen ließe, daß derselbe Gegensatz zwischen dem Streben der Alten und Neueren symmetrisch, ja ich möchte sagen systematisch, durch alle Aeußerungen des künstlerischen Vermögens (so weit wir sie bei jenen kennen) hindurch geht; sich in der Musik und den bildenden Künsten, wie in der Poesie, offenbart; welche Aufgabe in ihrem ganzen Umfange noch zu lösen steht, wiewohl manches Einzelne vortrefflich bemerkt und angedeutet worden ist.

Um Schriftsteller zu nennen, welche im Auslande geschrieben haben, und früher, als in Deutschland diese sogenannte Schule aufgekommen: in der Musik hat Rousseau den Gegensatz anerkannt, und gezeigt, wie Rhythmus und Melodie das herrschende Princip der antiken, Harmonie der modernen Musik sei. Er verwirft aber einseitig die letztere, worin wir ganz und gar nicht mit ihm einig sein können. Ueber die bildenden Künste thut Hemsterhuys den sinnreichen Ausspruch: die alten Maler seien vermuthlich zu sehr Bildhauer gewesen, die neueren Bildhauer seien zu sehr Maler. Dieß trifft den eigentlichen Punkt; denn, wie ich es in der Folge deutlicher entwickeln werde, der Geist der gesammten antiken Kunst und Poesie ist plastisch, so wie der modernen pittoresk.

Durch ein Beispiel aus einer andern Kunst, der Architektur, will ich klar zu machen suchen, wie ich es mit dieser Anerkennung des scheinbar Entgegensetzten meine. Im

Mittelalter herrschte und entwickelte sich besonders in den letzten Jahrhunderten bis zur vollkommensten Reife eine Bauart, welche man die gothische Baukunst benannt hat, und die altdeutsche hätte nennen sollen. Als mit der Wiederbelebung des klassischen Alterthums überhaupt auch die Nachahmung der griechischen Architektur aufkam, und oft nur allzu verkehrt ohne Rücksicht auf die Verschiedenheit des Klimas, der Sitten und der Bestimmung der Gebäude angebracht wurde, verdammten die Eiferer dieses neuen Geschmacks die gothische Baukunst gänzlich, schalten sie geschmacklos, düster, barbarisch. Den Italiänern war dieß am ersten zu verzeihen; die Vorliebe für die alte Architektur lag bei ihnen, wegen der angeerbten Ueberreste alter Gebäude und wegen der klimatischen Verwandtschaft mit den Griechen und Römern, gleichsam im Blute. Wir Nordländer aber wollen uns die mächtigen ernsten Eindrücke beim Eintritt in einen gothischen Dom nicht so leicht wegschwatzen laßen. Wir wollen uns vielmehr bestreben, diese Eindrücke zu erklären und zu rechtfertigen. Eine geringe Aufmerksamkeit wird uns lehren, daß die gothische Baukunst nicht bloß von außerordentlichen mechanischen Fertigkeiten zeugt, sondern von einem bewundernswürdigen Aufwande an Erfindungskraft; bei näherer Betrachtung werden wir ihre tiefe Bedeutung erkennen, und wie sie eben sowohl ein vollständiges in sich geschloßenes System ausmacht, wie die griechische.

Zur Anwendung! Das Pantheon ist nicht verschiedener von der Westminster-Abtei oder der Sct. Stephanskirche in Wien, als der Bau einer Tragödie von Sophokles von dem eines Schauspiels von Shakspeare. Die Vergleichung zwischen diesen Wunderwerken der Poesie und Architektur ließe sich gar wohl noch weiter durchführen. Aber nöthigt

uns denn wirklich die Bewunderung der einen zur Geringschätzung der andern? Können wir nicht zugeben, daß jedes in seiner Art groß und wunderwürdig, wiewohl dieses ganz etwas anders ist und sein soll als jenes? Es gälte den Versuch. Die Vorliebe für das eine oder andere wollen wir niemanden abstreiten. Die Welt ist weit, und es kann gar Manches darin neben einander bestehen. Aber die einseitige unwillkürliche Vorliebe macht keineswegs den Kunstkenner, sondern im Gegentheil die freie Haltung über abweichenden Ansichten mit Verläugnung persönlicher Neigungen.

Für unsern Zweck, nämlich um die Haupteintheilung zu rechtfertigen, welche wir in der Kunstgeschichte machen, und wonach wir folglich auch die Geschichte der dramatischen Litteratur abzuhandeln gedenken, möchte es hinreichen, diese so in die Augen fallende Entgegensetzung des Antiken oder Klassischen und des Romantischen nur aufgestellt zu haben. Da indessen einseitige Bewunderer der Alten immer fortfahren zu behaupten, alle Abweichung von ihnen sei nichts als eine Grille der neuesten Kritiker, welche geheimnißvoll davon sprächen, ihm aber keinen gültigen Begriff unterzulegen wüßten, so will ich eine Erklärung über den Ursprung und Geist des Romantischen zu geben versuchen, und man urtheile alsdann, ob der Gebrauch des Wortes und die Anerkennung der Sache dadurch gerechtfertigt wird.

Die Bildung der Griechen war vollendete Naturerziehung. Von schönem und edlem Stamme, mit empfänglichen Sinnen und einem heitern Geiste begabt, unter einem milden Himmel, lebten und blühten sie in vollkommener Gesundheit des Daseins, und leisteten durch die seltenste Begünstigung der Umstände alles, was der in den Schranken der Endlichkeit befangene Mensch leisten kann. Ihre gesammte

Kunst und Poesie ist der Ausdruck vom Bewußtsein dieser Harmonie aller Kräfte. Sie haben die Poetik der Freude ersonnen.

Ihre Religion war Vergötterung der Naturkräfte und des irdischen Lebens, aber dieser Dienst, der bei andern Völkern die Phantasie mit scheußlichen Bildern verdüsterte, und das Herz zur Grausamkeit abhärtete, gestaltete sich hier groß, würdig und milde. Der Aberglaube, sonst der Tyrann der menschlichen Anlagen, schien zu deren freiester Entwickelung die Hand bieten zu wollen: er hegte die Kunst, die ihn schmückte, und aus Götzen wurden Ideale.

Allein wie weit die Griechen auch im Schönen und selbst im Sittlichen gediehen, so können wir ihrer Bildung doch keinen höheren Charakter zugestehen, als den einer geläuterten, veredelten Sinnlichkeit. Es versteht sich, daß dieß im Ganzen und Großen genommen werden muß. Einzelne Ahndungen der Philosophen, Blitze der dichterischen Begeisterung machen eine Ausnahme. Der Mensch kann sich nie ganz vom Unendlichen abwenden, einzelne verlorne Erinnerungen werden von der eingebüßten Heimat zeugen; aber es kommt auf die herrschende Richtung seiner Bestrebungen an.

Die Religion ist die Wurzel des menschlichen Daseins. Wäre es dem Menschen möglich, alle Religion, auch die unbewußte und unwillkürliche zu verläugnen, so würde er ganz Oberfläche werden, und kein Inneres mehr haben. Wenn dieses Centrum verrückt wird, so muß sich folglich darnach die gesammte Wirksamkeit der Gemüths- und Geistes-Kräfte anders bestimmen.

Und dieß ist denn auch im neueren Europa durch die Einführung des Christenthums geschehen. Diese eben so

erhabene als wohlthätige Religion hat die erschöpfte und versunkene alte Welt wiedergeboren; sie ist das lenkende Princip in der Geschichte der neueren Völker geworden; und noch jetzt, da viele ihrer Erziehung entwachsen zu sein wähnen, werden sie in der Ansicht aller menschlichen Dinge weit mehr durch deren Einfluß bestimmt, als sie selbst wißen.

Nächst dem Christenthum ist die Bildung Europas seit dem Anfang des Mittelalters durch die germanische Stammesart der nordischen Eroberer, welche in ein ausgeartetes Menschengeschlecht neue Lebensregung brachten, entschieden worden. Die strenge Natur des Nordens drängt den Menschen mehr in sich selbst zurück, und was der spielenden freien Entfaltung der Sinne entzogen wird, muß bei edlen Anlagen dem Ernste des Gemüths zu Gute kommen. Daher die biedere Herzlichkeit, womit die altdeutschen Völkerschaften das Christenthum aufnahmen, so daß es nirgends so tief in's Innre gedrungen ist, sich so kräftig wirksam bewährt und mit allen menschlichen Gefühlen verwebt hat.

Aus dem rauhen, aber treuen Heldenmuth der nordischen Eroberer entstand durch Beimischung christlicher Gesinnungen das Ritterthum, dessen Zweck darin bestand, die Uebung der Waffen durch heilig geachtete Gelübde vor jedem rohen und niedrigen Mißbrauch der Gewalt zu bewahren, worin sie so leicht verfällt.

Zu der ritterlichen Tugend gesellte sich ein neuer und sittsamerer Geist der Liebe, als einer begeisterten Huldigung für ächte Weiblichkeit, die nun erst als der Gipfel der Menschheit verehrt wurde, und unter dem Bilde jungfräulicher Mütterlichkeit von der Religion selbst aufgestellt, alle Herzen das Geheimniß reiner Liebe ahnden ließ.

Da das Christenthum sich nicht, wie der Götterdienst der alten Welt, mit gewissen äußern Leistungen begnügte, sondern den ganzen inneren Menschen mit seinen leisesten Regungen in Anspruch nahm, so rettete sich das Gefühl der sittlichen Selbständigkeit in das Gebiet der Ehre hinüber: gleichsam einer weltlichen Sittenlehre neben der religiösen, die sich oft im Widerspruche mit dieser behauptete, aber ihr dennoch in so fern verwandt war, daß sie niemals die Folgen berechnete, sondern unbedingt Grundsätze des Handelns heiligte, als Glaubens-Wahrheiten über alle Untersuchung grübelnder Vernunft erhaben.

Ritterthum, Liebe und Ehre sind nebst der Religion selbst die Gegenstände der Naturpoesie, welche sich im Mittelalter in unglaublicher Fülle ergoß, und einer mehr künstlerischen Bildung des romantischen Geistes vorangieng. Diese Zeit hatte auch ihre Mythologie, aus Ritterfabeln und Legenden bestehend, allein ihr Wunderbares und ihr Heroismus war dem der alten Mythologie ganz entgegengesetzt.

Einige Denker, die übrigens die Eigenthümlichkeit der Neueren eben so begreifen und ableiten wie wir, haben das Wesen der nordischen Poesie in die Melancholie gesetzt, und, gehörig verstanden, haben wir nichts hiegegen einzuwenden.

Bei den Griechen war die menschliche Natur selbstgenügsam, sie ahndete keinen Mangel, und strebte nach keiner andern Vollkommenheit, als die sie wirklich durch ihre eigenen Kräfte erreichen konnte. Eine höhere Weisheit lehrt uns, die Menschheit habe durch eine große Verirrung die ihr ursprünglich bestimmte Stelle eingebüßt, und die ganze Bestimmung ihres irdischen Daseins sei, dahin zurückzustreben, welches sie jedoch, sich selbst überlaßen, nicht vermöge. Jene

sinnliche Religion wollte nur äußere vergängliche Segnungen erwerben; die Unsterblichkeit, in so fern sie geglaubt wurde, stand in dunkler Ferne wie ein Schatten, ein abgeschwächter Traum dieses wachen hellen Lebenstages. In der christlichen Ansicht hat sich alles umgekehrt: die Anschauung des Unendlichen hat das Endliche vernichtet; das Leben ist zur Schattenwelt und zur Nacht geworden, und erst jenseits geht der ewige Tag des wesentlichen Daseins auf. Eine solche Religion muß die Ahndung, die in allen gefühlvollen Herzen schlummert, zum deutlichen Bewußtsein wecken, daß wir nach einer hier unerreichbaren Glückseligkeit trachten, daß kein äußerer Gegenstand jemals unsre Seele ganz wird erfüllen können, daß aller Genuß eine flüchtige Täuschung ist. Und wenn nun die Seele gleichsam unter den Trauerweiden der Verbannung ruhend, ihr Verlangen nach der fremd gewordenen Heimat ausathmet, was andres kann der Grundton ihrer Lieder sein als Schwermuth? So ist es denn auch: die Poesie der Alten war die des Besitzes, die unsrige ist die der Sehnsucht; jene steht fest auf dem Boden der Gegenwart, diese wiegt sich zwischen Erinnerung und Ahndung. Man mißverstehe dieß nicht, als ob Alles in einförmige Klage verfließen, und die Melancholie sich immer vorlaut aussprechen müßte. Wie in der heitern Weltansicht der Griechen die herbe Tragödie dennoch möglich war, so kann auch die aus der oben geschilderten entsprungene romantische Poesie alle Stimmungen bis zur fröhlichsten durchgehen; aber sie wird immer in einem namenlosen Etwas Spuren ihrer Quelle an sich tragen. Das Gefühl ist im Ganzen bei den Neueren inniger, die Phantasie unkörperlicher, der Gedanke beschaulicher geworden. Freilich laufen in der Natur die Gränzen in einander, und die Dinge scheiden sich

nicht so strenge, als man es thun muß, um einen Begriff festzuhalten.

Das griechische Ideal der Menschheit war vollkommene Eintracht und Ebenmaß aller Kräfte, natürliche Harmonie. Die Neueren hingegen sind zum Bewußtsein der inneren Entzweiung gekommen, welche ein solches Ideal unmöglich macht; daher ist das Streben ihrer Poesie, diese beiden Welten, zwischen denen wir uns getheilt fühlen, die geistige und sinnliche, mit einander auszusöhnen und unauflöslich zu verschmelzen. Die sinnlichen Eindrücke sollen durch ihr geheimnißvolles Bündniß mit höheren Gefühlen gleichsam geheiligt werden, der Geist hingegen will seine Ahndungen oder unnennbaren Anschauungen vom Unendlichen in der sinnlichen Erscheinung sinnbildlich niederlegen.

In der griechischen Kunst und Poesie ist ursprüngliche bewußtlose Einheit der Form und des Stoffes; in der neueren, so fern sie ihrem eigenthümlichen Geiste treu geblieben, wird innigere Durchdringung beider als zweier Entgegengesetzten gesucht. Jene hat ihre Aufgabe bis zur Vollendung gelöset; diese kann ihrem Streben ins Unendliche hin nur durch Annäherung Genüge leisten, und ist wegen eines gewissen Scheins von Unvollendung um so eher in Gefahr, verkannt zu werden.

Es würde uns zu weit führen, in den einzelnen Künsten, der Architektur, Musik und Malerei (eine eigenthümliche Skulptur haben die Neueren gar nicht gehabt) die angedeuteten Merkmale nachzuweisen, ihren Gegensatz mit der Gestaltung derselben Künste bei den Alten zu zeigen, und ihr verwandtes Streben ergründen zu wollen.

Auch die Gattungen und Formen der romantischen Poesie überhaupt können wir hier nicht näher betrach-

ten, sondern müßen zu unserm Zweck, der dramatischen Kunst und Litteratur, zurückkehren. Die Eintheilung dieser, wie der übrigen Kunstfächer in die antike und romantische, zeichnet uns den Gang vor, den wir zu nehmen haben.

Zuerst reden wir von den Alten; dann von ihren Nachahmern, ächten oder vermeinten Nachfolgern unter den Neueren; endlich von denjenigen Dichtern unter den letzten, welche, unbekümmert um die klassischen Vorbilder oder auch mit wißentlicher Abweichung von ihnen, ihren eigenen Weg gegangen sind.

Unter den alten Dramatikern sind die Griechen die eigentlich wichtigen. Die Römer waren in diesem Fache in der früheren Epoche bloße Uebersetzer der Griechen, nachher Nachahmer und nicht immer glückliche Nachahmer. Ueberdieß hat sich weniger von ihnen erhalten. Unter den neueren Völkern hat sich das Bestreben, die alte Bühne wieder herzustellen und, wo möglich, zu vervollkommnen besonders bei den Italiänern und Franzosen thätig gezeigt. Mehr oder weniger sind auch bei den übrigen, besonders späterhin, einzelne Versuche der Art im Tragischen gemacht worden; hingegen für das Lustspiel ist allerdings die Form der Gattung, wie wir sie beim Plautus und Terenz finden, durchgängiger herrschend gewesen. Von beabsichteten Nachbildungen des antiken Trauerspiels ist die tragische Bühne der Franzosen unter allen die glänzendste Erscheinung, welche den größten Ruf erworben und also auch die aufmerksamste Prüfung verdient. An diese schließen sich dann neuere Italiäner, z. B. Metastasio nnd Alfieri, an. Das romantische Schauspiel, welches man, genau genommen, weder Tragödie noch Komödie im Sinne der Alten nennen kann, ist nur bei den Engländ-

dern und Spaniern einheimisch gewesen, und zwar hat es zu gleicher Zeit bei beiden, vor etwas mehr als zweihundert Jahren, hier durch Shakspeare, dort durch Lope de Vega zu blühen angefangen.

Die deutsche Bühne ist die jüngste von allen, sie hat die mannichfaltigsten Einwirkungen von ihren sämmtlichen Vorgängern erfahren: wir werden also am schicklichsten zuletzt auf sie kommen, und so ihre bisherigen Richtungen am besten beurtheilen und fernere Aussichten für sie eröffnen können.

Wenn ich die Geschichte der griechischen und römischen, dann der italiänischen und französischen, endlich der englischen und spanischen Bühne in den wenigen Stunden, welche diesen Vorträgen bestimmt sind, durchzugehen verspreche, so versteht sich, daß ich nur Uebersichten davon geben kann, welche das Wesentliche unter allgemeine Gesichtspunkte zusammenfaßen. Wiewohl ich mich auf Eine Gattung der Poesie beschränke, so ist die Masse des darin Vorhandenen immer noch unübersehlich, und würde es bleiben, wenn ich auch wiederum nur eine Unterart hervorhöbe. Man könnte sich an Nachspielen todt lesen. In den gewöhnlichen Litterargeschichten stehen die Dichter Einer Sprache und Einer Gattung ohne alle Unterscheidung neben einander aufgezählt, ungefähr wie die assyrischen oder ägyptischen Könige in den alten Universal-Historien. Es giebt Leute, die eine unüberwindliche Leidenschaft für Büchertitel haben, und ihnen wird billig gegönnt, deren Zahl durch Bücher über Büchertitel zu vermehren. Eigentlich ist es aber doch, als ob man in der Geschichte eines Krieges alle Soldaten hernennen wollte, die in Reih und Glied mitgefochten haben. Man spricht nur von den Feldherrn und von denen, welche ausgezeichnete

Thaten verrichtet. Gleichermaßen sind auch die Schlachten des menschlichen Geistes, wenn ich so sagen darf, nur durch wenige genialische Helden gewonnen worden. Die Geschichte der Entwickelung der Kunst, und ihrer verschiedenen Gestaltungen läßt sich daher in der Charakteristik einer nicht großen Anzahl schöpferischer Geister darstellen.

Zweite Vorlesung.

Begriff des Dramatischen. Ueberblick des Theaters bei allen Nationen. Theatralische Wirkung. Wichtigkeit der Schaubühne.

Ehe wir nun auf das Geschichtliche nach obigem Entwurfe eingehen, wird es nöthig sein, eine kurze Erörterung der Grundbegriffe des Dramatischen, Theatralischen, Tragischen und Komischen voranzuschicken.

Was ist dramatisch? Die Antwort dürfte Vielen sehr leicht dünken: wo verschiedene Personen redend eingeführt werden, der Dichter aber in eigner Person gar nicht spricht. Dieß ist indessen nur die erste äußere Grundlage der Form; sie ist dialogisch. Wenn die Personen zwar Gedanken und Gesinnungen gegen einander äußern, aber ohne eine Veränderung in dem Mitredenden zu bewirken, wenn beide am Ende sich in derselben Gemüthsverfaßung finden, wie zu Anfange, so kann das Gespräch durch seinen Inhalt merkwürdig sein, aber es erregt kein dramatisches Interesse. Ich will dieß an einer ruhigeren, nicht für die Schaubühne bestimmten Gattung, dem philosophischen Dialog, deutlich machen. Wenn beim Plato Sokrates den aufgeblasenen Sophisten Hippias befragt, was das Schöne sei, dieser anfangs

mit einer oberflächlichen Antwort gleich bei der Hand ist, nachher aber durch die verkleideten Einwendungen des Sokrates genöthigt wird, seine erste Erklärung aufzugeben, und nach andern Begriffen umher zu tappen, endlich gar beschämt und unwillig über den überlegenen Weisen, welcher ihm seine Unwißenheit bewiesen hat, das Feld zu räumen, so ist dieß Gespräch nicht bloß philosophisch unterrichtend, sondern es unterhält als ein kleines Drama. Und mit Recht hat man diese lebendige Bewegung in dem Gedankengange, diese Spannung auf den Ausgang, mit Einem Wort das Dramatische an den Dialogen des Plato gerühmt.

Hieraus läßt sich nun schon der große Reiz der dramatischen Poesie begreifen. Thätigkeit ist der wahre Genuß des Lebens, ja das Leben selbst. Bloß leidende Genüße können in eine dumpfe Behaglichkeit einwiegen, wobei aber doch, wenn irgend innere Regsamkeit da ist, die Langeweile nicht ausbleiben kann. Die meisten Menschen sind nun durch ihre Lage, oder auch, weil sie ungemeiner Anstrengungen nicht fähig sind, in einen engen Kreiß unbedeutender Thätigkeiten festgebannt. Ihre Tage wiederholen sich nach dem einschläfernden Gesetz der Gewohnheit, ihr Leben rückt nur unmerklich fort, und wird aus einem reißenden Strome, den die ersten Leidenschaften der Jugend gebildet hatten, zu einem stehenden Sumpf. Aus dem Mißbehagen, das sie darüber empfinden, suchen sie sich durch allerlei Spiele zu retten, welche immer in einer willkürlich aufgegebenen, mit Schwierigkeiten kämpfenden, dennoch leichten Geschäftigkeit bestehen. Unter allen Spielen ist aber das Schauspiel unstreitig das unterhaltendste. Wir sehen handeln, wenn wir nicht selbst bedeutend handeln können. Der höchste Gegenstand menschlicher Thätigkeit ist der Mensch, und im Schau-

spiele sehen wir Menschen in freundlichem oder feindseligem Verkehr ihre Kräfte an einander meßen, als verständige und sittliche Wesen durch ihre Meinungen, Gesinnungen und Leidenschaften. auf einander einwirken, und ihre Verhältnisse gegenseitig entscheidend bestimmen. Durch Absonderung alles nicht zum Wesen der Sache gehörigen, alles dessen, wodurch in der Wirklichkeit die täglichen Bedürfnisse und die kleinliche Geschäftigkeit, welche sie fordern, den Fortschritt wesentlicher Handlungen unterbrechen, weiß die Kunst des Dichters vieles die Aufmerksamkeit und Erwartung Spannende in einen engen Raum zusammenzudrängen. Auf diese Art giebt er uns ein verjüngtes Bild des Lebens, einen Auszug des Beweglichen und Fortrückenden im menschlichen Dasein.

Dieß ist noch nicht alles. Schon in einer lebhaften mündlichen Erzählung pflegt man die Personen häufig redend einzuführen, und darnach Ton und Stimme zu wechseln. Allein die Lücken, welche diese Reden noch in der Anschaulichkeit der erzählten Geschichte laßen würden, füllt der Erzähler durch Schilderung der begleitenden Handlungen oder andrer Vorfälle in seinem eignen Namen aus. Auf dieses Hülfsmittel thut der dramatische Dichter Verzicht, er findet aber reichlichen Ersatz dafür in folgender Erfindung. Er verlangt, daß jede seiner mithandelnden Personen durch einen wirklichen Menschen vorgestellt werde; daß dieser an Geschlecht, Alter und Gestalt so viel möglich den Voraussetzungen von seinem erdichteten Wesen gleiche, ja dessen ganze Eigenthümlichkeit annehme: daß er jede Rede mit dem angemessenen Ausdruck der Stimme, der Mienen und Geberden begleite, und die äußerlichen Handlungen hinzufüge, welche sonst, um den Zuhörern klar zu werden, der Erzählung bedürfen würden. Noch mehr: diese Stellvertreter der

Geschöpfe seiner Einbildungskraft sollen auch in der, ihrem angenommenen Stande, Zeitalter und Landesart entsprechenden Tracht erscheinen; theils um ihnen noch mehr zu gleichen, theils weil auch in den Kleidungen etwas Charakteristisches liegt. Endlich will er sie von einem Ort umgeben sehen, welcher dem, wo nach seiner Dichtung die Handlung vorgefallen sein soll, einigermaßen ähnlich sei, weil dieß ebenfalls zur Anschaulichkeit beiträgt: er stellt sie auf eine Scene. Dieß alles führt uns auf den Begriff des Theaters. Es ist offenbar, daß in der Form der dramatischen Poesie, d. h. in der Vorstellung einer Handlung durch Gespräche ohne alle Erzählung, die Anforderung des Theaters als ihrer nothwendigen Ergänzung schon liegt. Wir geben zu, daß es dramatische Werke giebt, die von ihren Verfaßern ursprünglich nicht für die Bühne bestimmt worden sind, die auch auf ihr keine sonderliche Wirkung machen würden, während sie sich vortrefflich lesen laßen. Ich bezweifle jedoch gar sehr, ob sie auf jemanden, der nie ein Schauspiel gesehn, auch keine Beschreibung davon gehört hätte, einen eben so lebendigen Eindruck machen würden als auf uns. Wir sind schon darauf geübt, beim Lesen dramatischer Werke uns die Aufführung hinzu zu denken.

Die Erfindung der Schauspielkunst und des Theaters scheint sehr nahe zu liegen. Der Mensch hat eine große Anlage zur Mimik; indem er sich lebhaft in die Lage, Gesinnungen und Leidenschaften Andrer versetzt, verähnlicht er sich ihnen, selbst unwillkürlich, in seinem Aeußeren. Die Kinder gehen beständig aus sich heraus: es ist eins ihrer Lieblingsspiele, die Erwachsenen vorzustellen, welche sie Gelegenheit haben zu beobachten, oder auch sonst was ihnen einfällt; und bei der glücklichen Biegsamkeit ihrer Einbil-

bungskraft muß ihnen alles taugen, um sie mit den Kennzeichen der angenommenen Würde, sei es eines Vaters, eines Schulmeisters oder eines Königs, auszustatten. Der einzige zur Erfindung des Schauspiels erforderliche Schritt, nämlich die mimischen Elemente und Bruchstücke aus dem geselligen Leben auszuscheiden, und sie ihm gegenüber in Eine Masse versammelt aufzustellen, ist aber dennoch bei vielen Völkern nicht geschehen. In den sehr ausführlichen Beschreibungen des alten Aegyptens beim Herodot und Andern erinnere ich mich keiner Spur hievon. Die Etrusker hingegen, sonst in Vielem den Aegyptiern so ähnlich, haben schon theatralische Spiele gehabt, und, seltsam genug, hat sich der etruskische Name für einen Schauspieler, histrio, in lebenden Sprachen bis auf die neueste Zeit erhalten. Das ganze vordere asiatische Morgenland, die Araber und Perser kennen bei einer sonst so reichen poetischen Litteratur, keine Schauspiele. Europa im Mittelalter ebenfalls nicht: nach der Einführung des Christenthums waren die unter den Griechen und Römern hergebrachten Schauspiele abgeschafft worden, theils weil sie auf heidnische Vorstellungsarten Bezug hatten, theils weil sie in eine freche Sittenlosigkeit ausgeartet waren; und nachher kamen sie ungefähr tausend Jahre lang nicht wieder auf. Noch im vierzehnten Jahrhundert finden wir im Boccaz, der uns doch sonst sehr genau die ganze Verfaßung des geselligen Lebens schildert, keine Spur von Schauspielen. An deren Stelle hatte man bloß die Conteurs, Menestriers und Jongleurs. Auf der andern Seite läßt sich keineswegs annehmen, daß die Erfindung des Schauspiels nur einmal in der Welt gemacht worden, und immer von einem Volke dem andern überliefert sei. Die englischen Weltumsegler melden, daß sie bei den Insulanern der Süd-

see, die in aller geistigen Fähigkeit und Bildung noch auf einer so niedrigen Stufe stehn, dennoch ein rohes Schauspiel sahen, worin ein gewöhnliches Ereigniß des Lebens zur Belustigung nachgeahmt wurde. Um zum andern Aeußersten überzugehen: bei einem Volke, dessen gesellige Verfaßung und geistige Ausbildung unläugbar aus einem entfernten Alterthume herstammt, bei den Indiern, hat es Schauspiele gegeben, lange ehe sie irgend eine fremde Einwirkung erfuhren. Sie haben, wie in Europa erst kürzlich bekannt geworden, eine reichhaltige dramatische Litteratur, deren Alter gegen zweitausend Jahre hinaufgeht. Von ihren Schauspielen kennen wir als Probe bis jetzt nur die liebliche Sakuntala, welche, bei dem fremden klimatischen Colorit, im Bau des Ganzen eine so auffallende Aehnlichkeit mit unserm romantischen Schauspiel hat, daß man argwöhnen sollte, der englische Uebersetzer Jones habe aus Vorliebe für den Shakspeare auf diese Aehnlichkeit hingearbeitet, wenn nicht andre Gelehrte seine Treue bestätigten. Die Schauspielkunst scheint in Indien eine Lieblings-Unterhaltung am Hofe einheimischer Fürsten gewesen zu sein; und dazu eignete sie sich durch die Feinheit des gesellschaftlichen Tones, die darin vorwaltet. Besonders wird Ujjayini (Ougein) als ein Sitz dieser Kunst genannt. Unter mahomedanischen Beherrschern mußte sie verschwinden: die Landessprache war ihnen fremd, da das Persische die Sprache der Höfe geworden war; die mit der Dichtung so eng verwebte Mythologie stritt mit ihren Religionsbegriffen. Ueberhaupt giebt es keine dem Islamismus ergebene Nation, die in der dramatischen Poesie etwas geleistet, oder nur einen Begriff davon gehabt hätte. Die Chinesen hingegen haben ihr stehendes National-Theater; vermuthlich in jeder Hinsicht stehend; ich zweifle nicht, daß

sie in der Feststellung willkürlicher Regeln und der feinen Beobachtung unbedeutender Convenienzen die correctesten Europäer weit hinter sich laßen. — Als nach dem Mittelalter die neue europäische Schaubühne im fünfzehnten Jahrhundert mit allegorischen und geistlichen Stücken, Moralitäten und Mysterien genannt, anhob, geschah dieß wohl ohne alle von den klassischen Dramatikern empfangene Anregung, welche erst später in Umlauf kamen. In jenen rohen Anfängen lag der Keim des romantischen Drama, als einer eigenthümlichen Erfindung.

Bei dieser großen Verbreitung theatralischer Unterhaltungen ist es wiederum auffallend, wie weit sonst in gleichem Grade geistvolle Nationen im dramatischen Talent von einander abstehen, so daß dieses etwas specifisch Eignes, von der Gabe der Poesie überhaupt noch wesentlich Verschiedenes, zu sein scheint. Der Gegensatz der Griechen und Römer hierin darf uns nicht wundern, denn die Griechen waren durchaus ein künstlerisches, die Römer ein praktisches Volk. Bei den letzteren wurden die schönen Künste nur als ein verderblicher, Ausartung andeutender und sie befördernder Luxus eingeführt. Diesen Luxus trieben sie in Ansehung des Theaters so in's Große, daß die Vollkommenheit im Wesentlichen über den ausschmückenden Zuthäten bald versäumt werden mußte. Auch unter den Griechen war das dramatische Talent nichts weniger als allgemein: in Athen war das Theater erfunden, in Athen wurde es ausschließend vervollkommt. Die dorischen Dramen des Epicharmus machen hiebei wohl nur eine geringe Ausnahme. Alle großen dramatischen Schöpfer der Griechen sind in Attika geboren, haben sich in Athen gebildet. So weit die griechische Nation verbreitet war, mit so viel Glück sie fast überall die

schönen Künste ausübte, so wußte sie doch außer Athen nur die Hervorbringungen der attischen Bühne zu bewundern, ohne mit ihr wetteifern zu können.

Aeußerst befremdlich ist der große Unterschied in diesem Stücke zwischen den Spaniern und ihren Nachbaren, ihren Stamm- und Sprachverwandten, den Portugiesen. Die Spanier haben eine unermeßlich reiche dramatische Litteratur, ihre Dramatiker gleichen an Fruchtbarkeit den griechischen, von denen oft über hundert Stücke genannt werden. Wie man sie auch sonst beurtheilen möge, die Erfindungskraft hat ihnen noch niemand abgesprochen; man hat sie nur allzu sehr durch die That anerkannt, indem Italiäner, Franzosen, Engländer, die sinnreichen Erfindungen der Spanier benutzt haben, oft ohne die Quelle anzugeben. Die Portugiesen hingegen, die in andern Dichtarten mit den Spaniern wetteifern, haben fast nichts in diesem Fache gethan, ja nicht einmal ein National-Theater gehabt, sondern herumziehende spanische Schauspieler kehrten bei ihnen ein, und sie ließen sich lieber auf der Bühne eine fremde, ohne Erlernung doch nicht ganz verständliche Mundart gefallen, als daß sie selbst hätten erfinden oder wenigstens übersetzen und nachahmen sollen.

Auch unter den vielen künstlerischen und litterarischen Talenten der Italiäner ist das dramatische keineswegs das hervorstechende, und dieser Mangel scheint ihnen beinahe von den Römern angeerbt zu sein, so wie sich das bei ihnen einheimische große mimische Talent zum Possenhaften ebenfalls aus den ältesten Zeiten herschreibt. Die aus dem Stegreif gedichteten fabulae Atellanae, die einzige ursprünglich einheimische dramatische Form der Römer, mochten in Absicht auf den Plan nicht vollkommner sein, als die sogenannte

commedia dell' arte, das Lustspiel aus dem Stegreif mit stehenden Maskenrollen; in den alten Saturnalien lag vermuthlich der Keim des heutigen Carnavals, einer ganz italiänischen Erfindung. Bei den Italiänern kam daher auch die Oper und das Ballet auf: theatralische Ergötzungen, wobei die dramatische Bedeutung gänzlich der Musik und dem Tanz untergeordnet wird.

Wenn der deutsche Geist im dramatischen Fache sich nicht mit der gleichen Fülle und Leichtigkeit entwickelt hat, wie in andern Theilen der Litteratur, so rührt dieser Mangel vielleicht von einer wahren Eigenschaft her. Die Deutschen sind ein speculatives Volk, d. h. sie wollen dem Wesen von allem, womit sie sich beschäftigen, durch Nachdenken auf den Grund kommen. Eben deswegen sind sie nicht praktisch genug: denn um entschloßen und mit Fertigkeit zu handeln, muß man endlich einmal ausgelernt zu haben glauben, und nicht immer zur Prüfung der Theorie seines Geschäftes zurückkehren; man muß sich sogar in einer gewissen Einseitigkeit des Begriffs festgesetzt haben. In der Einrichtung und Führung eines Schauspiels soll aber der praktische Geist herrschen: dem dramatischen Dichter ist es nicht vergönnt begeistert zu träumen, er muß den geradesten Weg zu seinem Ziele gehen; und der Deutsche verliert so leicht sein Ziel über dem Wege dahin aus den Augen. Ferner darf und muß im Drama die Nationalität am entschiedensten hervortreten, und die deutsche Nationalität ist bescheiden, sie macht sich nicht vorlaut geltend; mit dem edlen Bestreben, alle fremde Vortrefflichkeit zu kennen und sich anzueignen, ist nicht selten Geringschätzung des eignen Werthes verbunden. Darum hat unsre Bühne in Form und Gehalt oft mehr als billig fremde Einflüße erfahren. Unsre Aufgabe ist aber

nicht, das griechische oder französische, das spanische oder englische Theater bloß leidend zu wiederholen, sondern wir suchen, wie mich dünkt, eine Form, welche das wahrhaft Poetische aller jener Formen, mit Ausschließung des auf herkömmliche Uebereinkunft Gegründeten in sich enthalte; im Gehalte aber soll deutsche Nationalität vorwalten.

Nach diesem flüchtigen, gleichsam auf die Landkarte der dramatischen Litteratur geworfenen Blicke kehren wir zur Erörterung der Grundbegriffe zurück. Da, wie wir oben gezeigt haben, schon in der dramatischen Form die Voraussetzung der sichtbaren Darstellung und der Anspruch darauf liegt, so kann ein dramatisches Werk immer aus einem doppelten Gesichtspunkte betrachtet werden, in wie fern es poetisch, und in wie fern es theatralisch ist. Eines kann sehr wohl vom andern getrennt sein. Man mißverstehe hier nicht den Ausdruck poetisch: nicht vom Versbau und vom Schmuck der Sprache ist die Rede; damit wird, ohne höhere Belebung, auf der Bühne gerade am wenigsten geleistet, sondern von der Poesie im Geist und der Anlage eines Stücks; und diese kann in hohem Grade stattfinden, wenn es auch in Prosa geschrieben wäre, so wie umgekehrt. Wodurch wird nun ein Drama poetisch? Unstreitig eben dadurch, wodurch es auch Werke anderer Gattungen werden. Zuerst soll es ein zusammenhängendes, in sich geschloßenes befriedigendes Ganzes sein. Allein dieß ist nur die negative Bedingung der Form eines Kunstwerkes, wodurch es von den in einander verfließenden und nie ganz für sich bestehenden Erscheinungen der Natur ausgesondert wird. Zum poetischen Gehalte ist erforderlich, daß es Ideen, d. h. nothwendige und ewig wahre Gedanken und Gefühle, die über das irdische Dasein hinausgehen, in sich abspiegle und bildlich zur

Anschauung bringe. Welche Ideen dieß in den verschiedenen dramatischen Gattungen sein sollen und können, das wird in der Folge der Gegenstand unserer Untersuchung sein; im Gegentheil werden wir auch zeigen, wie durch deren Abwesenheit ein Drama etwas ganz Prosaisches und Empirisches, d. h. bloß mit dem Verstande aus der Beobachtung des Wirklichen Zusammengestelltes wird.

Wodurch wird aber ein dramatisches Werk theatralisch, d. h. geschickt auf der Bühne mit Vortheil zu erscheinen? Ob es diese Eigenschaft besitzt, das ist im einzelnen Falle oft schwierig zu entscheiden. Besonders pflegt viel darüber hin und her gestritten zu werden, wenn die Eigenliebe der Schriftsteller und Schauspieler mit in's Spiel kömmt; jeder schiebt die Schuld des Mißlingens auf den andern, und der, welcher die Sache des Dichters vertritt, beruft sich dann auf eine Vollkommenheit der Darstellung auf der Bühne, die er in Gedanken hat, und wozu die Mittel eben nicht vorhanden sind. Im Allgemeinen aber ist die Beantwortung dieser Frage nicht so schwer. Die Aufgabe ist, auf eine versammelte Menge zu wirken, ihre Aufmerksamkeit zu spannen, ihre Theilnahme zu erregen. Der Dichter hat also einen Theil seines Geschäftes mit dem Volksredner gemein. Wodurch gelangt der letzte vornehmlich zu seinem Zweck? Durch Klarheit, Raschheit und Nachdruck. Alles was das gewöhnliche Maß von Geduld und von Faßungskraft übersteigt, muß er sorgfältig vermeiden. Ferner: viele versammelte Menschen sind sich gegenseitig eine Zerstreuung, so lange ihr Ohr und Auge noch nicht auf ein gemeinschaftliches Ziel außer ihrem Kreiße hingelenkt ist. Daher muß der dramatische Dichter sowohl als der Volksredner seine Zuhörer gleich vom Anfange durch starke Eindrücke aus sich

heraus versetzen, er muß ihrer Aufmerksamkeit gleichsam körperlich gebieten. Es giebt eine Art von Poesie, die ein zu einsamer Beschaulichkeit gestimmtes Gemüth leise anregt, ungefähr wie gelinde Lüfte Accorde aus einer Aeolsharfe hervorrufen. Diese Poesie, wie vortrefflich sie sonst sein möchte, würde ohne andre Begleitung auf der Bühne ungehört verhallen. Die schmelzende Harmonika ist nicht dazu gemacht, den Tritt eines Heeres zu ordnen und anzufeuern. Dazu gehören durchdringende Instrumente, besonders aber ein entschiedener Rhythmus, der den Pulsschlag beschleunigt, und das sinnliche Leben in rascheren Schwung setzt. Diesen Rhythmus in der Fortbewegung eines Dramas sichtbar zu machen, ist das Haupterforderniß. Ist dieß einmal gelungen, dann darf der Dichter sich schon eher in seiner raschen Laufbahn verweilen, und seiner Neigung nachhängen. Es giebt Punkte, wo die entfaltetste oder geschmückteste Erzählung, die begeistertste Lyrik, die tiefsinnigsten Gedanken und entferntesten Andeutungen, die sinnreichsten Spiele des Witzes, die glänzendsten einer gaukelnden und in den Lüften schwebenden Phantasie schon an ihrer Stelle sind, und wo die vorbereiteten Zuhörer, auch solche, die nicht ganz faßen können, diesem allem mit begierigen Ohr folgen werden, wie einer zu ihrer Stimmung passenden Musik. Hiebei ist die große Kunst des Dichters, die Wirkung der Gegensätze zu benutzen, wodurch es möglich wird, ruhige Stille, in sich gekehrte Betrachtung, ja die nachläßige Hingegebenheit der Erschöpfung, eben so auffallend hervorzuheben, als in andern Fällen die gewaltsamste Bewegung, den heftigsten Sturm der Leidenschaften. In Ansehung des Theatralischen dürfen wir aber doch nicht vergeßen, daß dabei immer etwas in Bezug auf die Fähigkeiten und Neigungen der Zuhörer bestimmt

werden muß, also nach den Nationen überhaupt und nach dem jedesmal vorhandenen Grade von Kunstbildung wechselt. Die dramatische Poesie ist gewissermaßen die weltlichste von allen Gattungen, denn aus der Stille eines begeisterten Gemüths scheut sie sich nicht unter das regste Gewühl des geselligen Lebens hinauszutreten. Der dramatische Dichter muß mehr als irgend ein andrer um äußere Gunst, um lauten Beifall buhlen. Aber billig soll er sich nur scheinbar zu seinen Zuhörern herablassen, in der That aber sie zu sich emporheben.

Bei der Wirkung auf eine versammelte Menge verdient noch folgender Umstand erwogen zu werden, um ihre ganze Wichtigkeit einzusehen. Im gewöhnlichen Umgange zeigen die Menschen einander nur ihre Außenseite. Mißtrauen oder Gleichgültigkeit halten sie davon zurück, andere in ihr Inneres schauen zu laßen, und von dem, was unserm Herzen am nächsten liegt, mit einiger Rührung und Erschütterung zu sprechen, würde dem Ton der feinen Gesellschaft nicht angemeßen sein. Der Volksredner und der dramatische Dichter finden das Mittel, diese Schranken conventioneller, durch die Sitte vorgeschriebner Zurückhaltung einzureißen. Indem sie ihre Zuhörer in so lebhafte Gemüthsbewegungen versetzen, daß die äußeren Zeichen davon unwillkürlich hervorbrechen, nimmt jeder an den Uebrigen die gleiche Rührung wahr, und so werden Menschen, die sich bisher fremd wären, plötzlich auf einen Augenblick zu Vertrauten. Die Thränen, welche der Redner oder Schauspieldichter sie für einen verläumdeten Unschuldigen, für einen in den Tod gehenden Helden zu vergießen nöthigt, befreunden, verbrüdern sie alle. Es ist unglaublich, welche verstärkende Kraft die sichtbare Gemeinschaft Vieler für ein inniges Gefühl hat, das sich

sonst gewöhnlich in die Einsamkeit zurückzieht, oder nur in freundschaftlicher Zutraulichkeit offenbart. Der Glaube an dessen Gültigkeit wird durch seine Verbreitung unerschütterlich, wir fühlen uns stark unter so vielen Mitgenoßen, und alle Gemüther fließen in einen großen unwiderstehlichen Strom zusammen. Eben deswegen ist aber das Vorrecht, auf die versammelte Menge wirken zu dürfen, einem sehr gefährlichen Mißbrauche ausgesetzt. Wie man sie für das Edelste und Beste uneigennützig begeistern kann, so läßt sie sich auf der andern Seite auch in sophistischen Truggeweben verstricken, und von dem Schimmer falscher Seelengröße blenden, deren ehrgeizige Verbrechen als Tugend, ja als Aufopferung geschildert werden. Unter den gefälligen Einkleidungen der Redekunst und Poesie schleicht sich die Verführung unmerklich in die Ohren und Herzen ein. Vor Allem hat sich der komische Dichter zu hüten, da er vermöge seiner Aufgabe immer an dieser Klippe hinstreift, daß er nicht dem Gemeinen und Niedrigen in der menschlichen Natur Luft mache, sich zuversichtlich zu äußern: ist durch den Anblick der Gemeinschaft auch in solchen unedlen Neigungen die Scham einmal überwunden, welche sie gewöhnlich in die Gränzen der Anständigkeit zurückdrängt, so bricht das Wohlgefallen am Schlechten bald mit zügelloser Frechheit los.

Diese demagogische Kraft im Guten und Bösen hat billig von jeher die Aufmerksamkeit der Gesetzgeber auf das Schauspiel gerichtet. Durch mancherlei Anstalten haben die Staaten gesucht, es nach ihren Zwecken zu lenken, und dem Mißbrauche vorzubeugen. Die Aufgabe dabei ist, die zum Gedeihen schöner Kunst nöthige ungezwungene Bewegung mit den Rücksichten zu vereinbaren, welche die jedesmalige Staats- und Sitten-Verfaßung fordern. In Athen blühte

das Theater unter dem Schutze des Götterdienstes in fast unbegränzter Freiheit auf, und die öffentliche Sittlichkeit bewahrte es eine Zeit lang vor Ausartung. Die nach unsern Sitten und Ansichten unbegreiflich ungebundenen Komödien des Aristophanes, worin der Staat und das Volk selbst ohne Schonung lächerlich gemacht wurden, waren das Siegel der athenischen Volksfreiheit. Plato hingegen, der in eben diesem Athen lebte, und den Verfall der Kunst schon unter seinen Augen oder voraus sah, wollte die dramatischen Dichter ganz aus seiner idealischen Republik verbannt wißen. Wenige Staaten haben für nöthig erachtet, dieß strenge Verdammungs-Urtheil zu unterschreiben; allein wenige haben auch gut gefunden, das Theater ohne alle Aufsicht sich selbst zu überlaßen. In manchen christlichen Ländern ist die dramatische Kunst gewürdiget worden, der Religion die Hand bieten zu dürfen, indem sie geistliche Stoffe behandelte; besonders in Spanien hat der Wetteifer hierin manche Werke hervorgebracht, welche gewiß weder die Andacht noch die Poesie verläugnen wird. In andern Staaten, unter andern Umständen, hat man dieß anstößig und bedenklich gefunden. Wo aber eine vorgängige Aufsicht, nicht bloß Verantwortlichkeit des Dichters und Schauspielers hintennach für das auf der Bühne zur Schau gebrachte, nöthig erachtet wird, da ist sie vielleicht gerade darauf am schwierigsten anzuwenden, wo sie doch am wichtigsten wäre: nämlich auf den Geist und den Gesammt-Eindruck eines Stücks. Vermöge der Natur der dramatischen Kunst muß der Dichter seinen Personen manches in den Mund legen, was er keinesweges zu billigen meinet, er begehrt in Ansehung seiner Gesinnungen nach dem Zusammenhange des Ganzen beurtheilt zu werden. Es könnte hingegen auch sein, daß ein Stück in Absicht auf

die einzelnen Reden ganz unanstößig wäre, und jeder bloß hierauf gerichteten Prüfung entgienge, während es im Ganzen doch schädliche Wirkungen bezweckte. Wir haben gerade in unsern Zeiten Schauspiele genug erlebt, und sie haben in Europa Glück gemacht, die von Aufwallungen des guten Herzens und Streichen des Edelmuthes überfließen, und worin für einen schärferen Blick dennoch die versteckte Absicht des Verfaßers unverkennbar ist, die Strenge sittlicher Grundsätze und die Ehrerbietung vor dem, was dem Menschen heilig sein soll, zu untergraben, und dadurch die schlaffe Weichlichkeit seiner Zeitgenoßen für sich zu bestechen. Wenn jemand hingegen sich mit der sittlichen Vertheidigung des so übel berüchtigten Aristophanes befaßen wollte, dessen Ausgelaßenheit im Einzelnen nach unsern Begriffen ganz unzuläßig scheint, so würde er auf die Absicht des Ganzen seiner Stücke gehen müßen, worin er sich wenigstens als einen vaterländisch gesinnten Bürger bewährt.

Alles Obige zweckt darauf ab, die Wichtigkeit des Gegenstandes unserer Betrachtungen einleuchtend zu machen. Das Theater, wo der Zauber mehrerer Künste vereinigt wirken kann; wo die erhabenste und tiefsinnigste Poesie zuweilen die gebildetste Schauspielkunst zur Dolmetscherin hat, die Schauspielkunst, welche zugleich Beredsamkeit und bewegliches Gemälde ist; während die Architektur eine glänzende Einfaßung und die Malerei ihre perspectivischen Täuschungen herleiht, und auch die Musik zu Hülfe gerufen wird, um die Gemüther zu stimmen, oder die schon ergriffenen durch ihre Anklänge noch mächtiger zu treffen; das Theater endlich, wo die gesammte gesellige und künstlerische Bildung, welche eine Nation besitzt, die Frucht von Jahrhunderte lang fortgesetzten Bestrebungen, in wenigen Stunden zur Erscheinung

gebracht werden kann: das Theater, sage ich, hat einen außerordentlichen Reiz für alle Alter, Geschlechter und Stände, und war immer die Lieblings-Ergötzung geistreicher Völker. Hier sieht der Fürst, der Staatsmann und Heerführer die großen Weltbegebenheiten der Vorzeit, denen ähnlich, in welchen er selbst mitwirken konnte, nach ihren inneren Triebfedern und Beziehungen entfaltet; der Denker findet Anlaß zu den tiefsten Betrachtungen über die Natur und Bestimmung des Menschen; der Künstler folgt mit lauschendem Blick den vorüberfliehenden Gruppen, die er seiner Phantasie als Keime künftiger Gemälde einprägt; die empfängliche Jugend öffnet ihr Herz jedem erhebenden Gefühl; das Alter verjüngt sich durch Erinnerung: die Kindheit selbst sitzt mit ahndungsvoller Erwartung vor dem bunten Vorhange, der rauschend aufrollen soll, um noch unbekannte Wunderdinge zu enthüllen; alle finden Erholung und Aufheiterung, und werden auf eine Zeit lang der Sorgen und des täglichen Drucks ihrer Lebensweise enthoben. Da nun aber die dramatische Kunst sammt den begleitenden und zu ihrem Dienst verwendeten Künsten durch Vernachläßigung und gegenseitige Herabstimmung der Künstler und des Publicums dergestalt ausarten kann, daß das Theater zur gemeinsten und geistlosesten, ja zu einer wahrhaft verderblichen Zeittödtung herabsinkt, so ist es gewiß nicht bloß auf eine flüchtige Unterhaltung abgesehen, wenn wir uns hier mit Betrachtung der Werke, welche die ausgezeichnetsten Völker in ihren schönsten Zeiten dafür hervorgebracht, und mit den Mitteln beschäftigen wollen, eine so bedeutende Kunst zu vervollkommnen.

Dritte Vorlesung.

Wesen des Tragischen und Komischen: Ernst und Scherz. In wie fern Bekanntschaft mit den Alten ohne Kenntniß der Ursprache möglich sei. Winckelmann. Flache Urtheile Neuerer über die Griechen. Plan des Folgenden.

Die Wichtigkeit unsers Gegenstandes glaube ich hinlänglich dargethan zu haben. Jetzt wende ich mich zu einer vorläufigen Betrachtung über die beiden entgegengesetzten Gattungen, worein die gesammte dramatische Poesie zerfällt: die tragische und die komische; und über den Begriff, der jeder zum Grunde liegt.

Die drei Hauptgattungen der Poesie überhaupt sind die epische, die lyrische und die dramatische. Alle übrigen Nebenarten laßen sich entweder nach ihrer Verwandtschaft einer von diesen unterordnen und daraus ableiten, oder sie sind als Mischungen aus ihnen zu erklären. Wenn wir aber jene drei Gattungen in ihrer Reinheit auffaßen wollen, so gehen wir auf die Gestalt zurück, worin sie sich bei den Griechen zeigen. Die Theorie läßt sich auf die Geschichte der griechischen Poesie am bequemsten anwenden: denn diese ist, so zu sagen, systematisch; sie bietet für jeden unabhängig von der Erfahrung abgeleiteten Begriff die entsprechenden Beispiele am urkundlichsten dar.

Es ist merkwürdig, daß bei der epischen und lyrischen Poesie keine solche Spaltung in zwei entgegengesetzte Arten Statt findet, wie bei der dramatischen. Man hat zwar die sogenannte scherzhafte Epopöe als eine eigne Gattung aufgestellt; es ist aber eine zufällige Nebenart, eine bloße Parodie des Epos, welche darin besteht, daß man die in jenem herrschende feierlich abgemeßene Entfaltung, die nur großen Gegenständen zu geziemen scheint, auf das Kleine und Unbedeutende anwendet. In der lyrischen Poesie finden nur Grade und Abstufungen statt, zwischen dem Liede, der Ode und der Elegie, aber keine eigentliche Entgegensetzung.

Der Geist des epischen Gedichtes, wie wir ihn in dessen Vater Homer erkennen, ist klare Besonnenheit. Das Epos ist eine ruhige Darstellung des Fortschreitenden. Der Dichter erzählt sowohl traurige als fröhliche Begebenheiten, aber er erzählt sie mit Gleichmuth, und hält sie als schon vergangen in einer gewissen Ferne von unserm Gemüth.

Das lyrische Gedicht ist der musikalische Ausdruck von Gemüthsbewegungen durch die Sprache. Das Wesen der musikalischen Stimmung besteht darin, daß wir irgend eine Regung, sei sie nun an sich erfreulich oder schmerzlich, mit Wohlgefallen festzuhalten, ja innerlich zu verewigen suchen. Die Empfindung muß also schon in dem Grade gemildert sein, daß sie uns nicht durch Streben nach der Lust oder Flucht vor dem Schmerz über sich selbst hinausreiße, sondern daß wir, unbekümmert um den Wechsel, welchen die Zeit herbeiführt, in einem einzelnen Augenblick unsers Daseins einheimisch werden wollen.

Der dramatische Dichter stellt uns zwar auch, wie der epische, äußerliche Vorfälle dar, aber als wirklich und gegenwärtig. Er nimmt unsre Theilnahme in Anspruch, aber

nicht so genügsam wie der lyrische Dichter, sondern weit unmittelbarer als dieser will er uns erfreuen und betrüben. Er ruft alle Regungen hervor, die bei dem Anblick der Handlungen und Schicksale wirklicher Menschen in uns wirksam sind, und will diese Regungen erst durch die Gesammtheit der hervorgebrachten Eindrücke in die Befriedigung einer harmonischen Stimmung auflösen. Da er dem Leben so nahe tritt, ja seine Dichtung ganz darein zu verwandeln sucht, so würde bei ihm der Gleichmuth des epischen Dichters zur Gleichgültigkeit werden; er muß sich für eine der Hauptansichten von den Beziehungen des menschlichen Daseins entscheiden, und seine Zuhörer nöthigen, ebenfalls mit ihm Partei zu nehmen.

Daß ich es auf den einfachsten und verständlichsten Ausdruck zurückführe: das Tragische und Komische verhalten sich zu einander wie Ernst und Scherz. Jedermann kennt diese beiden Richtungen des Gemüths aus eigner Erfahrung. Aber welches eigentlich ihr Wesen ist, und woher sie entspringen, das dürfte eine tiefe philosophische Untersuchung erfordern. Beide tragen zwar das Gepräge unserer gesammten Natur an sich; aber der Ernst gehört mehr ihrer sittlichen, der Scherz ihrer sinnlichen Seite an. Die nicht mit Vernunft begabten Geschöpfe sind eigentlich weder des Ernstes noch des Scherzes fähig. Die Thiere scheinen zwar zuweilen zu arbeiten, als wären sie ernsthaft auf einen Zweck gerichtet, und als ordneten sie folglich den gegenwärtigen Augenblick einem künftigen unter; andremale spielen sie, d. h. sie überlaßen sich zwecklos der Lust des Daseins: aber sie haben nicht das Bewußtsein davon, welches beide Zustände erst zu wahrem Ernst und Scherz erheben würde. Dem Menschen allein, unter allen Geschöpfen, die wir kennen, ist der Rückblick

auf die Vergangenheit und die Aussicht in die Zukunft gegönnt, und er hat dieses erhabene Vorrecht theuer zu erkaufen. Ernst, im weitesten Sinne genommen, ist die Richtung der Seelenkräfte auf einen Zweck. Allein sobald wir uns Rechenschaft von unserm eignen Thun geben, nöthigt uns die Vernunft, diesen Zweck wieder auf höhere, und so endlich auf den höchsten allgemeinen Zweck unsers Daseins zu beziehen: und hier bricht sich die unserm Wesen inwohnende Forderung des Unendlichen an den Schranken der Endlichkeit, worin wir befangen sind. Alles, was wir schaffen und wirken, ist vergänglich und nichtig; überall steht der Tod im Hintergrunde, dem jeder gut oder übel verwendete Augenblick uns entgegen führt; im glücklichsten Falle, wenn ein Mensch ohne Unfälle das natürliche Lebensziel erreicht, steht ihm doch bevor, alles, was ihm hier werth war, verlaßen zu müßen, oder davon verlaßen zu werden. Es giebt kein Band der Liebe ohne Trennung, keinen Genuß ohne das Bedauern seines Verlustes. Wenn wir aber die Beziehungen unsers Daseins bis an die äußerste Gränze der Möglichkeiten überschauen, wenn wir dessen ganze Abhängigkeit von einer unübersehlichen Verkettung der Ursachen und Wirkungen erwägen: wie wir schwach und hülflos gegen den Andrang unermeßlicher Naturkräfte und streitender Begierden an die Küste einer unbekannten Welt ausgeworfen werden, gleichsam bei der Geburt schon schiffbrüchig; wie wir allen Irrthümern, allen Täuschungen ausgesetzt sind, deren jede verderblich werden kann; wie wir in der Leidenschaft unsern eignen Feind im Busen tragen; wie jeder Augenblick im Namen der heiligsten Pflichten die Aufopferung der süßesten Neigungen von uns fordern, und durch einen plötzlichen Schlag uns alles Schwer-Erworbene rauben kann; wie mit jeder Erweiterung

des Besitzes die Gefahr des Verlustes steigt, und wir den Tücken des feindseligen Zufalls nur um so mehr Blößen darbieten: dann muß jedes nicht dem Gefühl verschloßene Gemüth von einer unaussprechlichen Wehmuth befallen werden, gegen die es keine andre Schutzwehr giebt, als das Bewußtsein eines über das Irdische hinausgehenden Berufs. Dieß ist die tragische Stimmung; und wenn die Betrachtung des Möglichen als lebendige Wirklichkeit aus dem Geiste heraustritt, wenn jene Stimmung die auffallendsten Beispiele von gewaltsamen Umwälzungen menschlicher Schicksale, vom Unterliegen des Willens dabei oder bewiesener Seelenstärke, in der Darstellung durchdringt und beseelt: dann entsteht tragische Poesie. Hieraus erhellet schon zum Theil, wie diese in unsrer Natur gegründet ist, und bis auf einen gewissen Grad wäre die Frage beantwortet, wie wir so traurige Darstellungen lieben, ja etwas Tröstliches und Erhebendes darin finden können. Jene Stimmung kommt nämlich bei tiefem Gefühl unvermeidlich vor, und von den Dissonanzen dieses Innern, welche die Poesie nicht wegräumen kann, soll sie wenigstens eine idealische Auflösung darzubieten versuchen.

So wie der Ernst, auf den höchsten Grad gesteigert, das Wesen der tragischen Darstellungsart ist, so der Scherz der komischen. Die Stimmung zum Scherz ist ein Vergeßen aller jener trüben Betrachtungen über der behaglichen Empfindung gegenwärtigen Wohlseins. Man ist dann geneigt, Alles nur spielend zu nehmen, und leicht über die Seele weggleiten zu laßen. Die Unvollkommenheiten der Menschen und ihre Mißverhältnisse unter einander sind dann nicht mehr ein Gegenstand der Mißbilligung und des Bedauerns, sondern diese wunderlichen Gegensätze unterhalten den Verstand und ergötzen die Phantasie. Der Dichter muß

daher in der komischen Darstellung alles entfernt halten, was sittlichen Unwillen über die Handlungen, wahre Theilnahme mit den Lagen seiner Menschen erregen kann, weil wir sonst unfehlbar in den Ernst zurückfallen. Er muß ihre verkehrten Handlungen als aus der Oberhand des Sinnlichen in ihrem Wesen entsprungen, und was ihnen begegnet, als eine bloß lächerliche Noth schildern, die keine verderblichen Folgen haben wird. Dieß ist immer noch der Fall in dem, was wir Komödie nennen, worin jedoch schon eine Mischung von Ernst ist, wie ich in der Folge zeigen werde. Die älteste Komödie der Griechen aber war durchaus scherzhaft, und bildete dadurch den vollkommensten Gegensatz mit ihrer Tragödie. Nicht bloß die Charaktere und Lagen einzelner Menschen wurden in einem Gemälde des Wirklichen komisch aufgefaßt; sondern die gesammte gesellige Verfaßung, der Staat, die Natur und die Götterwelt wurde mit scherzender Willkür phantastisch geschildert.

Wenn man auf diese Art die Begriffe des Tragischen und Komischen rein gefaßt hat, wie sie an griechischen Beispielen vor uns daliegen, dann wird man auch die mancherlei Mischungen von beiden, die bei den Neueren vorkommen, und die unächten Zusätze erkennen und in ihre Bestandtheile zerlegen können.

In der Geschichte der Poesie und der schönen Künste bei den Griechen herrscht durchgängig als das Gesetz, wonach deren Entwickelung vor sich gieng, strenge Sonderung des Ungleichartigen, und dann wieder Verknüpfung des Gleichartigen, und Erhebung desselben durch innere Vervollständigung zur selbständigen harmonischen Einheit. Deswegen bleiben bei ihnen alle Gattungen in ihren natürlichen Gränzen, und laßen sich die verschiednen Stile so bestimmt

unterscheiden. Es ist nicht bloß der Zeitordnung, sondern auch der Ordnung der Begriffe gemäß, mit der Geschichte der griechischen Kunst und Poesie anzufangen.

Bei den meisten meiner Zuhörer darf ich keine unmittelbar aus eignem Studium der Ursprache geschöpfte Bekanntschaft mit den Griechen voraussetzen. Uebersetzungen in Prosa oder auch in Versen, die aber nichts andres als Verkleidungen in den modernen Geschmack sind, können keine wahre Vorstellung vom griechischen Schauspiel verschaffen. Wahrhaft treue Uebersetzungen, und welche im Ausdruck und Versbau zu gleicher Höhe mit dem Original hinanstrebten, hat man bis jetzt wohl nur im Deutschen versucht. Allein, wiewohl unsre Sprache äußerst biegsam und in vielen Stücken der griechischen ähnlich ist, so bleibt es doch immer ein Kampf mit ungleichen Waffen; und nicht selten tritt an die Stelle der griechischen freien Anmuth, Steifheit und Härte. Auch ist bei weitem noch nicht alles geleistet, was vielleicht geleistet werden könnte; ich weiß noch keine Uebersetzung eines griechischen Tragikers, die durchaus zu loben wäre. Gesetzt aber auch, die Uebertragung wäre noch so vollkommen, der Abstand der Copie vom Originale so gering als möglich, so wird doch der Leser, welcher nicht mit den übrigen Werken der Griechen bekannt ist, gestört durch die Fremdartigkeit des Stoffes, durch die nationalen Eigenheiten und die zahllosen Anspielungen, zu deren Verständniß Gelehrsamkeit nöthig ist, zerstreut durch das Einzelne, zu keinem reinen Eindrucke des Ganzen gelangen. So lange man noch mit Schwierigkeiten zu kämpfen, zu arbeiten hat, ist kein wahrer Kunstgenuß möglich. Um die Alten in ihrem Sinne zu fühlen, muß man bei ihnen einheimisch geworden sein, man muß gleichsam griechische Luft geathmet haben.

Welches ist nun das beste Hülfsmittel, um ohne Kenntniß der Sprache in den Geist der Griechen einzudringen? Ich sage es ohne Bedenken: das Studium der Antike, welches, wo nicht an den Originalen, doch in den überall verbreiteten Abgüßen für jedermann in gewissem Grade zugänglich ist. Die Urbilder der menschlichen Gestalt bedürfen keiner Dolmetschung; ihre erhabne Bedeutung ist unvergänglich, und muß bei allem Wechsel der Zeiten, unter jedem Himmelstriche wieder erkannt werden, wo ein edler dem griechischen verwandter Menschenstamm lebt (wie es der europäische unstreitig ist), überall, wo nicht die Mißgunst der Natur die menschlichen Züge zu tief unter das reine Urbild hinabgedrückt und durch Gewöhnung an die eigne Mißgestalt für das ächte körperliche Schöne unempfänglich gemacht hat. Ueber die unerreichbare Vortrefflichkeit der Antike in ihren wenigen Ueberbleibseln vom ersten Range giebt es nur Eine Stimme im ganzen gebildeten Europa; hat man sie je verkannt, so war es in Zeiten, wo die bildende Kunst der Neueren auf die unterste Stufe des Manierierten herabgesunken war. Alle einsichtsvollen Künstler nicht nur, alle Menschen von Gefühl neigen sich mit entzückter Verehrung vor den Meisterwerken der alten Sculptur.

Der beste Schlüßel, um uns in dieses Heiligthum des Schönen durch tiefe in sich gesammelte Betrachtung einzuführen, ist unsers unsterblichen Winckelmanns Geschichte der Kunst. In der Darstellung des Einzelnen läßt sie zwar viel zu wünschen übrig, ja sie ist voll von beträchtlichen Irrthümern, aber den innersten Geist der griechischen Kunst hat niemand so tief ergründet. Winckelmann hatte sich ganz in einen Alten verwandelt, und lebte nur scheinbar in seinem eignen Jahrhundert, unberührt von dessen Einflüßen.

Sein Werk handelt zunächst nur von den bildenden Künsten, indeßen enthält es bedeutende Winke über die andern Zweige der griechischen Bildung, und ist sehr tauglich, auch zum Verständniß ihrer Poesie vorzubereiten: besonders der dramatischen; denn da diese für die sichtbare Erscheinung bestimmt war, vor Zuschauern, deren Auge ohne Zweifel auch an die Bühne die höchsten Forderungen machte, so giebt es kein beßeres Mittel, um die ganze Würde ihrer tragischen Darstellung zu fühlen und sie auch theatralisch für uns zu beleben, als wenn wir dabei unserer Phantasie jene Götter- und Helden-Gebilde immer gegenwärtig erhalten. Es mag für jetzt auffallend lauten, aber ich hoffe es in der Folge einleuchtender zu machen: vor der Gruppe der Niobe oder des Laokoon lernen wir eigentlich die Tragödien des Sophokles verstehen.

Es fehlt noch an einem Werke, welches die gesammte poetische, künstlerische, wißenschaftliche und gesellige Bildung der Griechen als ein großes harmonisches Ganzes, als ein wahres Kunstwerk der Natur, worin ein wunderwürdiges Ebenmaß der Theile herrscht, in demselben Geiste schilderte und ihre zusammenhängende Entwickelung verfolgte, wie Winckelmann es an Einer Seite davon geleistet hat. Ein Versuch ist zwar gemacht worden in einem populären Buche, das in aller Händen ist, ich meine die Reise des jungen Anacharsis. Dieß Buch ist von Seiten der Gelehrsamkeit schätzbar und kann sehr nützlich sein, um Kenntniß der Alterthümer zu verbreiten; aber, ohne noch das Verfehlte der Einkleidung zu rügen, es beweiset mehr guten Willen, den Griechen Gerechtigkeit widerfahren zu laßen, als Fähigkeit in ihren Geist tief einzudringen. In dieser Hinsicht ist vieles nur von der Oberfläche geschöpft, ja nach modernen

Ansichten umgekleidet. Es ist nicht die Reise eines jungen Scythen, sondern eines alten Parisers.

Wie gesagt, in den bildenden Künsten wird die Ueberlegenheit der Griechen am unwidersprochensten anerkannt. Enthusiasmus für ihre Litteratur findet sich am häufigsten unter den Engländern und Deutschen, wo auch in der That das Studium der griechischen Sprache am eifrigsten betrieben wird. Sonderbar ist es, daß gerade die französischen Kritiker, welche doch das was uns von theoretischen Schriften der Alten über Poesie übrig ist, den Aristoteles, Horaz, Quintilian u. s. w., am meisten als unbedingt gültige Richtschnur des Geschmacks aufgestellt haben, sich herausnehmen von ihren poetischen Compositionen verkleinernd und ohne Ehrerbietung zu sprechen; ganz besonders von ihrer dramatischen Litteratur. Man sehe nur ein vielgelesenes Buch, Laharpe's Cours de littérature: über das französische Theater enthält es manche feine Bemerkung; wer die Griechen daraus kennen zu lernen gedächte, wäre übel berathen; es fehlte dem Verfaßer eben so sehr an gründlicher Bekanntschaft mit ihnen, als am Sinn dafür. Auch Voltaire ist oft ungebührlich absprechend über sie: er erhebt sie oder würdigt sie herab, wie es ihm einfällt und das augenblickliche Bedürfniß, so oder so auf die Meinung des Publicums zu wirken, es mit sich bringt. So erinnere ich mich, von Metastasio eine flüchtige Beurtheilung der griechischen Tragödien gelesen zu haben, worin er ihre Dichter wie Schulknaben meistert. Racine ist weit bescheidener, und hat sich dieß durchaus nicht zu Schulden kommen laßen, weil er unter allen diesen die Griechen am besten kannte. Die Triebfedern jener feindseligen Kritiken sind zu errathen; die National- und Autor-Eitelkeit mischt sich in's Spiel:

man will es weit beßer gemacht haben als die Alten, und man wagt sich mit solchen Behauptungen an das Licht, weil die Werke der dramatischen Dichter nur den Gelehrten zugänglich in todter Schrift auf uns gekommen sind, ohne die lebendige Begleitung der Recitation, der Musik, der idealischen und wahrhaft plastischen Mimik, endlich des scenischen Pomps; welches alles in Athen ohne Zweifel die Dichtungen selbst so würdig zu einem harmonischen Eindruck zusammenstimmte, daß, wenn es uns auf einmal vor das Auge und Ohr gestellt werden könnte, jene vorlaute Klügelei tief verstummen müßte. Die antiken Statuen bedürfen keines Commentars, sie sprechen für sich, und jeder Versuch eines modernen Künstlers, die vollendetsten unter den auf uns gekommenen zu überbieten, würde nur als lächerliche Anmaßung erscheinen. Bei'm Theater schiebt man es auf die Kindheit der Kunst; weil jene Dichter über zweitausend Jahre vor uns gelebt, so meint man, müßten wir es auch unfehlbar weiter gebracht haben. Mit diesem Scheltworte wird besonders der arme Aeschylus abgefertigt. Nun wahrlich, soll das die Kindheit der dramatischen Kunst heißen, so war es die Kindheit des Hercules, der in der Wiege schon die Schlangen erdrückte.

Ich habe mich vorhin gegen den einseitigen Aberglauben an das Ansehen der Alten erklärt, der ihre Vortrefflichkeit nur als kalte Fehlerlosigkeit begreift, und sie auf solche Art als Muster aufstellt, daß alle Möglichkeit eines Fortschrittes dadurch gehemmt wird, und die Ausübung der Kunst als gänzlich fruchtlos aufgegeben werden müßte. Ich glaube vielmehr, daß die Poesie, als der innigste Ausdruck unsers ganzen Wesens, sich in verschiedenen Zeitaltern auch von neuem eigenthümlich gestalten muß. Dennoch hege ich eine

begeisterte Verehrung für die Griechen, als das von der Natur durch ganz einzige Begünstigung mit dem vollendetsten Kunstsinne begabte Volk, in welchem Bewußtsein sie auch alle ihnen bekannten Völker in Vergleich mit sich Barbaren nannten, und gewissermaßen zu nennen berechtigt waren. Ich möchte nicht wie gewisse Reisebeschreiber verfahren, die, weil sie aus einem Lande zurückkommen, wohin ihnen ihre Leser nicht nachreisen können, übertriebene Schilderungen machen, lauter Wunderdinge erzählen, und dadurch ihre Glaubwürdigkeit gefährden. Vielmehr werde ich nach der Wahrheit, wie ein oft wiederholtes Studium sie mich hat erkennen laßen, und ohne Verschweigung der Mängel, zu charakterisieren, besonders aber die griechische Scene vor den Augen meiner Zuhörer zu beleben suchen.

Wir handeln zuvörderst von der Tragödie der Griechen, dann von ihrer alten, endlich von der aus dieser entstandenen neueren Komödie.

Allen diesen drei Gattungen waren dieselben Einrichtungen des Theaters mit einander gemein. Wir müßen also auf dessen Architektur und Verzierung vorläufig einen Blick werfen, damit uns die Art der Aufführung anschaulich werde.

Auch die Schauspielkunst der Alten hatte manche durch beide Gattungen hindurchgehende Eigenheiten, z. B. den Gebrauch der Masken, wiewohl sonst die tragische und die komische Schauspielkunst gänzlich entgegengesetzt, jene idealisch, diese wenigstens in der älteren Komödie caricaturmäßig war.

Bei der Tragödie reden wir erst von demjenigen, was sie überhaupt bei den Alten unterscheidet: von der Idealität der Darstellung, von der darin herrschenden Idee des Schick-

sals, und vom Chor; endlich von der Mythologie als dem Stoffe der tragischen Dichtung. Dann charakterisiren wir an den drei noch vorhandenen Tragikern die verschiedenen Stile, d. h. die nothwendigen Epochen in der Geschichte der tragischen Kunst.

Vierte Vorlesung.

Bau und Einrichtung der Schaubühne bei den Griechen. Ihre Schauspielkunst. Gebrauch der Masken. Falsche Vergleichung der alten Tragödie mit der Oper. Tragische Lyrik.

Unter der Benennung Theater denkt man sich natürlich das, was bei uns diesen Namen führt, und doch kann nichts in seinem ganzen Bau verschiedener von unserm Theater sein, als das griechische; und wenn man bei Lesung der griechischen Stücke unsre Scene in Gedanken hat, und sie darauf überträgt, so muß man sie schon deswegen in einem ganz falschen Lichte betrachten.

Die mathematisch genaue Hauptstelle darüber findet sich bei'm Vitruvius, der auch die wichtigen Unterschiede des griechischen und römischen Theaters bestimmt angiebt. Aber diese und andre Angaben alter Autoren sind von Architekten, welche die classischen Sprachen nicht kannten, verkehrt ausgelegt worden; und wiederum sind die Philologen, welche von Architektur nichts wußten, in große Irrthümer gerathen. Ein merkwürdiges Beispiel solcher Mißverständnisse ist das sogenannte antike Theater des Palladio zu Vicenza. Freilich war Herculanum damals noch nicht aufgegraben, und die Ruinen der alten Theater sind schwer zu verstehen, wenn

man kein vollständiges gesehen hat. Es fehlt den alten Dramatikern daher noch sehr an der Art von Auslegung, welche die scenische Anordnung betrifft. Bei manchen Tragödien glaube ich darüber ziemlich im Klaren zu sein, andre bieten nicht leicht aufzulösende Schwierigkeiten dar. Am schwersten fällt es aber, sich die Aufführung der Stücke des Aristophanes anschaulich vorzustellen: der sinnreiche Dichter wird seine seltsamen Erfindungen auf eine eben so gewagte und überraschende Art vor die Augen der Zuschauer gebracht haben. Selbst Barthelemy's Beschreibung der griechischen Bühne ist ziemlich verworren, und der hinzugefügte Grundriß beträchtlich unrichtig; wo er die Aufführung der Stücke angeben will, wie bei der Antigone und dem Ajax, geräth er vollends auf Irrwege. Um so weniger wird das Folgende überflüßig scheinen.

Die Theater der Griechen waren oben ganz offen, ihre Schauspiele wurden immer am hellen Tage und unter freiem Himmel aufgeführt. Bei den Römern hat man späterhin wohl die Zuschauer mit übergespannten Decken vor der Sonne geschützt; schwerlich ist bei den Griechen der Luxus je so weit getrieben worden. Uns scheint jene Einrichtung sehr unbequem: allein die Griechen waren ein gar nicht weichlich gewöhntes Volk; alsdann dürfen wir auch das schöne Klima nicht vergeßen. Wenn Ungewitter oder Platzregen einfiel, so wurde das Schauspiel unterbrochen, und die Zuschauer fanden Schutz in den Säulengängen, die rings herum hinter ihren Sitzen angebracht waren; sonst ließen sie sich viel lieber ein zufälliges Ungemach gefallen, als daß durch Einsperrung in ein dumpfiges Haus die ganze Heiterkeit eines religiösen Volksfestes, dergleichen ja die Schauspiele waren, hätte zerstört werden sollen. Die Scene selbst zu schließen,

und Götter und Heroen in dunkle mühsam erleuchtete Kammern einzukerkern, würde ihnen noch widersprechender vorgekommen sein. Eine Handlung, welche die Verwandtschaft mit dem Himmel so herrlich beglaubigte, mußte auch unter freiem Himmel, gleichsam unter den Augen der Götter, vorgehn, für die ja, wie Seneca sagt, der Anblick eines tapfern mit Leiden ringenden Mannes ein würdiges Schauspiel ist. Mit dem vermeintlichen großen Ungemach, welches nach der Behauptung mancher neueren Kritiker hieraus für die Dichter erwuchs, daß sie genöthigt waren, den Schauplatz ihrer Stücke immer vor die Häuser hinaus zu verlegen und deshalb manche Unschicklichkeiten zu begehen, hat es, in Absicht auf die Tragödie und die ältere Komödie wenigstens, nicht so viel auf sich. Denn die Griechen lebten, wie wir es noch heutzutage an andern südlichen Völkern sehen, weit mehr in freier Luft als wir, und verrichteten daher manches auf offenen Plätzen, was bei uns in den Häusern zu geschehen pflegt. Dann stellte ja das Theater nicht eben die Straße, sondern einen noch zu dem Hause gehörigen Vorplatz vor, auf welchem auch der Altar stand, worauf den Schutzgöttern geopfert ward. Hier durften also allerdings die bei den Griechen so eingezogen lebenden Frauen, selbst die unverheirateten erscheinen. Auch war es ihnen nicht unmöglich, dem Zuschauer eine Aussicht in das Innre der Häuser zu eröffnen: dieß geschah, wie wir sogleich sehen werden, durch die Exostra.

Was aber die Hauptsache ist, so gehörte die Oeffentlichkeit nach dem republicanischen Sinne der Griechen mit zum Wesen einer ernsten und wichtigen Handlung. Dieß bedeutete die Gegenwart des Chores, dessen Anwesenheit bei manchem, was als Geheimniß verhandelt wird, man eben-

falls nach dort ungültigen Schicklichkeiten beurtheilt und getadelt hat.

Die Theater der Alten waren, in Vergleich mit der Kleinheit der unsrigen nach einem kolossalen Maßstabe entworfen; theils um das gesammte Volk nebst den zu den Festen herbeiströmenden Fremden faßen zu können; theils paßte sich dieß auch zu der Majestät der dort aufzuführenden Schauspiele, denen nur in einer ehrerbietigen Ferne zugesehen werden durfte. Die Sitze der Zuschauer bestanden in Stufen, welche sich um den Halbzirkel der Orchestra (was wir Parterre nennen), rückwärts hinauf erhoben, so daß fast Alle gleich bequem sehen konnten. Durch künstliche Verstärkung des Dargestellten für Gesicht und Gehör, welche in den Masken und darin angebrachten Verstärkungsmitteln der Stimme, und in der Erhöhung der Figuren vermittelst des Kothurns bestanden, wurde der durch die Ferne verursachte Abgang ersetzt. Vitruv erwähnt auch im Gebäude vertheilte Schallgefäße, worüber die Ausleger sehr uneinig gewesen sind. Ueberhaupt darf man annehmen, daß die Theater der Alten nach vortrefflichen akustischen Grundsätzen gebaut waren.

Die unterste Stufe der Sitzreihen war durch eine Einfaßungsmauer von der Orchestra getrennt, und beträchtlich darüber erhoben. In gleicher Höhe lag ihnen die Bühne gegenüber. Der vertiefte Halbkreiß der Orchestra blieb von Zuschauern leer, und hatte eine andre Bestimmung. Bei den Römern war es anders, allein auf ihre theatralische Einrichtung nehmen wir hier keine Rücksicht.

Die Bühne lief mit dem Durchmeßer der Orchestra parallel und erstreckte sich von einem Ende desselben bis zum andern. Sie bildete einen im Verhältniß zu dem eben

bestimmten Längenmaße ziemlich schmalen Streif. Dieser hieß das Logeum, auf Lateinisch pulpitum, und dessen Mitte war die gewöhnliche Stelle für die redenden Personen. Hinter dieser Mitte gieng die Scene hineinwärts, in viereckiger Form, jedoch mit weniger Tiefe als Länge. Der davon umfaßte Raum hieß das Proscenium. Der vordere Rand des Logeums gegen die Orchestra hinunter war mit kleinen Bildsäulen in Blenden und mit Halbsäulchen oder Pilastern verziert. Die ganze Bühne ruhte auf einem über dem steinernen Grundbau errichteten Balken- und Bretter-Gerüste. Auch die Umgebung der Bühne nebst den für die Maschinerie erforderlichen Räumen bestand aus Zimmerwerk. Der den Sitzen der Zuschauer gegenüber liegende Theil des Gebäudes erhob sich mindestens bis zu gleicher Höhe mit den obersten Stufen.

Die Decoration war so eingerichtet, daß der nahe liegende Hauptgegenstand den Hintergrund einnahm, und die Aussichten in die Ferne zu beiden Seiten angebracht waren, da man es bei uns gerade umgekehrt zu machen pflegt. Dieß hatte auch seine gewisse Regel: links war die Stadt abgebildet, wozu der Pallast, Tempel oder was sonst die Mitte einnahm, gehörte; rechts das freie Feld, Landschaft, Gebirge, Seeküste, u. s. w. Die Seitendecorationen waren aus aufrecht stehenden Dreiecken zusammengesetzt, welche sich auf einer unten befestigten Axe drehten, und auf diese Art Verwandlungen der Scene bewerkstelligen konnten. Nach einer Anmerkung des Servius zum Virgil geschah die Verwandlung der Scene theils durch Umdrehen, theils durch Wegziehen. Jenes gilt von den Seitendecorationen, dieses von der mittleren des Hintergrundes. Es öffnete sich nämlich die Bretterwand in der Mitte, verschwand zu beiden

Seiten, und ließ ein inneres neues Gemälde erblicken. Doch wurden nicht immer alle Theile der Scene zugleich verwandelt. Bei der hinteren Decoration war vermuthlich manches körperlich ausgeführt, was bei uns gemalt wird. Stellte sie einen Pallast oder Tempel vor, so befand sich auf dem Proscenium noch ein Altar, der bei der Aufführung der Stücke zu mancherlei Gebrauch diente.

Die Decoration war in den meisten Fällen architektonisch, oft aber auch wahre Landschaftmalerei, wie im Prometheus, wo sie einen Felsen am Ufer des Oceans, oder im Philoktet, wo sie die wüste Insel Lemnos und den Berg mit seiner Höhle vorstellte. Aus einer Stelle des Plato erhellet, daß die Griechen es in den Täuschungen der theatralischen Perspective viel weiter gebracht hatten, als man ihnen nach einigen in Herculanum aufgegrabenen flüchtig entworfenen oder auch geflißentlich phantastischen Landschaften hat zugestehen wollen.

An der Hinterwand der Scene war ein großer Haupteingang und zwei Nebeneingänge befindlich. Nach den Angaben hat man schon daran sehen können, ob der Schauspieler eine Haupt- oder Nebenrolle zu spielen hätte, daß er in jenem Falle durch den mittleren, in diesem durch einen der Seiteneingänge hereinkam. Allein dieß muß mit Unterscheidung verstanden werden, daß es sich nach der Anordnung der Stücke gerichtet haben wird. Da die Hinterdecoration häufig ein Pallast war, in welchem die königlichen Hauptpersonen wohnten, so kamen diese natürlich durch die große Thür, da Bediente hingegen in Nebengebäuden wohnten. Außer den drei Eingängen, die den Zuschauern gerade gegenüber lagen und an einer architektonischen Decoration zu eigentlichen Thüren wurden, gab es noch vier Seiteneingänge,

auf die der Name von Thüren nicht mehr paßt: zwei auf der Bühne, nämlich rechts und links an den inneren Ecken des Proscenium's; und zwei eben so, jedoch weiter entfernt liegend an der Orchestra. Die letzten waren zwar eigentlich für den Chor bestimmt, wurden aber nicht selten auch von den Schauspielern benutzt, die alsdann auf einer Seite der Doppeltreppe, welche von der Mitte des Logeums in die Orchestra führte, zur Bühne hinaufstiegen. Der Eintritt von der Rechten oder Linken bezeichnete schon den Ort, von woher die Personen als kommend gedacht werden sollten. Aus der Lage der unteren Eingänge muß man sich manche Stelle in den alten Dramen erklären, wo die in der Mitte stehenden Personen lange zuvor jemand kommen sehen, ehe er sich ihnen nähert.

Unter den Sitzen der Zuschauer war irgendwo eine Stiege angebracht, welche die charonische hieß, und wodurch, den Zuschauern unbemerkt, die Schatten Abgeschiedener in die Orchestra heraufkamen, die sich dann durch den Aufgang auf die Bühne begaben. Der vordere Rand des Logeums mußte zuweilen das Ufer des Meeres vorstellen. Ueberhaupt wußten die Griechen was jenseits der scenischen Decoration lag, dennoch für sie zu benutzen und mitspielen zu laßen. So zweifle ich nicht, daß in den Eumeniden die Zuschauer zweimal als versammeltes gegenwärtiges Volk angeredet worden: einmal von der Pythia, wie sie die Hellenen auffordert, sich zu Befragung des Orakels zu melden; das andre Mal, wie Pallas durch den Herold bei dem zu haltenden Gericht Stille gebieten läßt. So wurden die häufigen Anreden an den Himmel unstreitig gegen den wirklichen Himmel gerichtet, und wenn Elektra beim ersten Hervortreten ausruft: „O heiliges Licht und der Erde gleich verbreitete Luft!“

so hat sie sich vielleicht gegen die eben aufgehende Sonne gewandt. Dieß ganze Verfahren ist sehr zu loben; neuere Kunstrichter möchten zwar die Vermischung des Wirklichen und Nachgeahmten tadeln, als der Täuschung nachtheilig, allein sie mißverstehen das Wesen der Täuschung, in so fern eine künstlerische Darstellung sie bezwecken wollen kann. Soll ein Gemälde eigentlich täuschen, d. h. das Gesicht betrügen als wirklich, so muß man seine Gränzen nicht sehen, sondern es durch irgend eine Oeffnung erblicken; der Rahmen erklärt es gleich für ein Gemälde. Bei der scenischen Verzierung ist es nun unvermeidlich, eine dem Rahmen ähnliche Veranstaltung anzubringen, nämlich eine architektonische Einfaßung. Es ist also weit beßer, dieß nicht verkleiden zu wollen, sondern mit Verzichtleistung auf jene Art von Täuschung, wo es sonst Vortheil bringt, über die Gränzen des Verzierten eingestandener Weise hinauszugehen. Ueberhaupt war es griechischer Grundsatz, von allem auf der Bühne Nachgebildeten entweder eine gründliche Darstellung zu verlangen, oder, wo diese nicht möglich war, sich mit bloß symbolischen Andeutungen zu begnügen.

Das Maschinenwerk, um Götter in der Luft herabschweben zu laßen oder Menschen von der Erde zu entrücken, war hinter den Wänden zu beiden Seiten der Scene angebracht, und also den Augen der Zuschauer entzogen. Schon Aeschylus machte einen großen Gebrauch davon, da er im Prometheus nicht bloß den Oceanus auf einem Greif durch die Luft ankommen läßt, sondern den ganzen Chor der Oceaniden, der doch wenigstens aus funfzehn Personen bestanden haben wird, in einem geflügelten Wagen herbeischafft. Auch Versenkungen gab es auf der Bühne, Veranstaltungen zu Donner und Bliz, zum scheinbaren Einsturz oder Brande eines Hauses, und mehr dergleichen.

Der Hinterwand der Scene konnte ein oberes Stockwerk zur Erhöhung aufgesetzt werden, wenn man einen Thurm mit weiter Aussicht oder sonst etwas der Art vorstellen wollte. Hinter dem großen Mittel-Eingang konnte die Exostra angeschoben werden, eine Maschine, welche nach innen einen Halbkreiß bildend und oben bedeckt, den Zuschauern die darin enthaltenen Gegenstände als im Hause befindlich zeigte. Dieß wurde zu großen Theaterstreichen benutzt, wie wir es an dem Beispiele vieler Stücke sehen. Natürlich blieb dann die Flügelthür des Eingangs offen, oder der ihn bedeckende Vorhang war aufgezogen.

Ein Vorhang der Scene, der aber, wie man aus einer Beschreibung Ovids deutlich sieht, nicht herabgelaßen, sondern von unten heraufgezogen wurde, wird sowohl von griechischen als römischen Schriftstellern erwähnt; die lateinische Benennung (aulaeum) ist sogar aus dem Griechischen entlehnt. Indessen vermuthe ich doch, daß der Vorhang auf der attischen Bühne nicht gleich vom Anfange üblich gewesen sei. In den Stücken des Aeschylus und Sophokles ist offenbar bei deren Eröffnung der Schauplatz leer, wie er es am Schluße wieder wird. Die sonstigen Vorbereitungen zu der jedesmal passenden Decoration konnten beendigt sein, ehe der Eintritt in das Theater geöffnet wurde. In manchen Stücken des Euripides hingegen, vielleicht auch im Oedipus Tyrannus, ist die Bühne sogleich bevölkert, und zeigt eine stehende Gruppe, welche nicht erst vor den Augen der Zuschauer gebildet werden konnte. Es versteht sich, daß nur das verhältnißmäßig kleine Proscenium, und nicht das Logeum, durch den Vorhang gedeckt wurde. Dieser verschwand durch eine in dem Bretterboden zwischen beiden offen gelaßene Ritze, während er unten um eine Welle aufgerollt wurde.

Der Chor hatte seine Eingänge unten an der Orchestra, wo auch sein gewöhnlicher Aufenthalt war, und in welcher er hin und her gehend während der Chorgesänge seinen feierlichen Tanz aufführte. Vorn in der Orchestra, der Mitte der Scene gegenüber, stand eine altarähnliche Erhöhung mit Stufen, eben so hoch wie die Bühne, Thymele genannt. Diese war der Sammelplatz des Chores, wenn er nicht sang, sondern theilnehmend der Handlung zuschaute. Der Chorführer stellte sich alsdann auf die Fläche der Thymele, um zu sehen, was auf der Bühne vorgieng, und mit den dort befindlichen Personen zu reden. Denn der Chorgesang war zwar gemeinschaftlich, wo er aber in den Dialog eingriff, führte nur Einer statt aller Uebrigen das Wort: daher auch die wechselnden Anreden mit du und ihr. Die Thymele lag eben am Centrum des ganzen Baues, alle Vermessungen giengen von da aus, und der Halbkreiß der Sitze für die Zuschauer ward aus diesem Punkte beschrieben. Es war also sehr bedeutsam, daß der Chor, welcher ja der idealische Stellvertreter der Zuschauer war, gerade da seinen Platz hatte, wo alle Radien von deren Sitzen zusammenliefen.

Was die tragische Mimik der Alten betrifft, so war sie ganz idealisch und rhythmisch, und muß aus diesem Gesichtspunkte beurtheilt werden. Idealisch, d. h. sie war vor allem auf die höchste Würde und Anmuth gerichtet; rhythmisch: das Geberdenspiel und die Biegungen der Stimme waren feierlicher abgemeßen, als sie es in der Wirklichkeit sind. Gerade wie die bildende Kunst der Griechen mit gleichsam wißenschaftlicher Strenge von dem allgemeinsten Begriffe ausgieng, diesen zu verschiedenen immer noch allgemeinen Charaktern ausbildete, welche sie erst allmälich mit lebendigem Reiz bekleidete, so daß das Individuelle durchaus das letzte

war, wozu sie herabsank: so gieng auch die Mimik zuvörderst auf die Idee (die Personen mit heroischer Größe, übermenschlicher Würde, und idealischer Schönheit erscheinen zu laßen), dann auf den Charakter, und endlich auf die Leidenschaft, welche also in der Collision nachstehen mußte. Sie wollten lieber an der Lebendigkeit der Darstellung einbüßen als an der Schönheit; wir machen es gerade umgekehrt. Der Gebrauch der Masken, der uns befremdet, war diesem Streben zufolge nicht bloß zu rechtfertigen, sondern durchaus wesentlich; und weit entfernt, daß er ein Nothbehelf gewesen wäre, hätten es die Griechen unfehlbar mit Wahrheit für einen Nothbehelf erklärt, einen Schauspieler mit gemeinen, unedlen, auf jeden Fall mit allzu individuellen Zügen einen Apoll oder Hercules darstellen zu laßen; ja dieß hätte ihnen für eine wahre Entweihung gegolten. Wie wenig vermag selbst der im Mienenspiel geübteste Schauspieler den Charakter seiner Züge zu verändern! Und dieß hat doch auf den Ausdruck der Leidenschaft einen nachtheiligen Einfluß, da alle Leidenschaft vom Charakter eine besondere Färbung erhält. Man hat auch nicht nöthig, zu der Vermuthung seine Zuflucht zu nehmen, als hätten sie die Masken in den verschiedenen Scenen gewechselt, um ein traurigeres oder fröhlicheres Gesicht zu zeigen. Dieß würde doch nicht hingereicht haben, da die Leidenschaften oft in derselben Scene wechseln. Eine Vermuthung nenne ich es, wiewohl Barthelemy im Anacharsis es als ausgemacht voraussetzt. Er führt keine Beweisstelle an, und ich entsinne mich eben auch keiner. Jene modernen Kunstbeurtheiler möchten also nur noch die lächerliche Annahme von Masken mit zwei ungleichen Hälften hinzufügen, welche zu beiden Seiten verschiedene Mienen gezeigt, und nach Befinden der Umstände

den Zuschauern bald so bald so hätten zugekehrt werden können.

Voltaire, in seiner der Semiramis vorangeschickten Abhandlung über das Trauerspiel der Alten und Neueren, ist in der That so weit gegangen. Unter einer Menge vermeinter Mißstände, die er zusammenhäuft, um die Bewunderer der antiken Tragödie zu widerlegen, führt er auch diesen an: Aucune nation (außer den Griechen nämlich) ne fait paraître ses acteurs sur des espèces d'échasses, le visage couvert d'un masque, qui exprime la douleur d'un côté et la joye de l'autre. Bei der gewissenhaften Nachforschung, auf welche Zeugnisse sich eine so dreist ausgesprochene, allen Glauben übersteigende Angabe gründen möchte, finde ich durchaus nichts als eine Stelle des Quintilian (lib. XI. cap. 3.), und eine noch unbestimmtere Andeutung des Platonius. (S. Aristoph. ed. Küster. prolegom. p. X.). Beide Stellen beziehen sich bloß auf die neuere Komödie, und geben nur an, daß in einigen Rollen die Augenbrauen ungleich gewesen. In welcher Absicht dieß stattgefunden haben mag, darüber werde ich weiter unten bei der neueren griechischen Komödie noch ein Wort sagen. Voltaire bleibt dennoch ohne Entschuldigung, da die Erwähnung des Kothurns keinen Zweifel übrig läßt, daß er von den tragischen Masken hat sprechen wollen. Auch hatte wohl schwerlich sein Irrthum einen so gelehrten Ursprung. Es dürfte bei Voltaire in den meisten Fällen eine unersprießliche Mühe sein, den Quellen seiner Unwißenheit nachzuspüren. Jene ganze Beschreibung der griechischen Tragödie, so wie die des Kothurns insbesondre, ist des Alterthumskenners würdig, der sich rühmt (in der Abhandlung über das Trauerspiel, vor seinem Brutus) den römischen Senat in rothen Mänteln auf die

Bühne gebracht zu haben. Also läßt sich nicht bezweifeln, wie tadelhaft es immerhin scheinen möge, daß das Gesicht von Anfang bis zu Ende in derselben Verfaßung blieb, wie wir sie an den in Stein gehauenen antiken Masken sehen können. Für den Ausdruck der Leidenschaft blieben die Blicke, die Bewegungen der Arme und Hände, die Stellungen, endlich der Ton der Stimme übrig. Man beklagt den Verlust des Mienenspiels, ohne zu erwägen, daß es bei der großen Entfernung dennoch würde verloren gegangen sein.

Davon ist hier nicht die Frage, ob nicht ohne Masken eine höhere abgesonderte Ausbildung der Mimik stattfinden könne, was man gern bejahen mag. Zwar redet Cicero von der Bedeutsamkeit, Anmuth und Feinheit im Spiel des Roscius, wie ein neuerer Kunstkenner nur irgend an den Darstellungen eines Garrick oder Schröder dieß alles entwickeln könnte. Allein ich will mich nicht auf diesen durch seine Vortrefflichkeit zum Sprichwort gewordenen Schauspieler berufen, weil aus einer Stelle Ciceros hervorgehet, daß er häufig ohne Maske gespielt, und daß seine Zeitgenoßen dieß vorgezogen. Ich zweifle, ob dieß je bei den Griechen geschehen ist. Derselbe Schriftsteller erzählt aber, wie die Schauspieler überhaupt, um zu vollkommner Reinheit und Biegsamkeit der Stimme zu gelangen, (und zwar nicht bloß der Singstimme, sonst hätte das Beispiel dem Redner nicht taugen können) sich anhaltend solchen Uebungen unterzogen, welche unsern heutigen Schauspielern, selbst den französischen, die noch am meisten Schule haben, eine unerhörte Zumuthung dünken würden. Für die Darlegung mimischer Künstler-Fertigkeit für sich allein ohne den Vortrag der Worte haben die Alten wohl durch ihre Pantomimen in einer den

Neueren ganz unbekannten Vollkommenheit gesorgt. Bei der Tragödie war aber strenge künstlerische Unterordnung die Hauptsache: das Ganze sollte von Einem Geiste beseelt sein, und deswegen gieng nicht bloß die Dichtung, sondern auch die musikalische Begleitung, die scenische Verzierung und Darstellung von dem Dichter selbst aus. Der Schauspieler war bloß Werkzeug, und sein Verdienst bestand in der Genauigkeit, womit er seine Stelle ausfüllte, gar nicht in willkürlicher Bravur und dem Prunk besondrer Meisterschaft.

Weil man wegen der Beschaffenheit der Schreibmaterialien noch nicht die Bequemlichkeit des häufigen Abschreibens hatte, so wurden die Rollen durch wiederholtes Vorsagen des Dichters einstudiert, und der Chor ebenfalls auf diese Weise geübt. Dieß hieß ein Stück lehren. Da der Dichter zugleich Musiker, meistens auch Schauspieler war, so mußte es zur Vollkommenheit der Ausführung viel beitragen.

Die größere Schwierigkeit der Aufgabe des heutigen Schauspielers, der sein Individuum verwandeln soll, ohne es verstecken zu dürfen, kann man leicht eingestehen; allein sie giebt keinen ächten Maßstab der Kunstbeurtheilung ab, nach welchem doch wohl die Aufstellung des Edelsten und Schönsten den Vorzug verdienen möchte.

Wie die Züge des Schauspielers durch die Maske entschiedener bezeichnet wurden, wie seine Stimme durch eine darin angebrachte Vorrichtung verstärkt ward, so erhöhete der Kothurn, der aus mehrern beträchtlichen Unterlagen unter den Sohlen bestand, wie man sie noch an antiken Bildnissen der Melpomene sieht, seine Gestalt über das gewöhnliche Maß. Auch die Frauenrollen wurden von Männern gespielt, da weibliche Haltung und Stimme nicht hingereicht

hätte die tragischen Heldinnen mit dem gehörigen Nachdruck auszustatten.

Die Formen der Masken lernt man an den auf uns gekommenen Nachbildungen in Stein kennen. Sie sind zugleich schön und mannichfaltig. Daß eine große Mannichfaltigkeit auch im tragischen Fache (im komischen versteht es sich von selbst) stattgefunden habe, davon muß uns der reiche Vorrath von Kunstausdrücken überzeugen, welche die griechische Sprache für alle Abstufungen des Alters und Charakters der Masken darbietet. Was man aber an den marmornen Masken nicht sehen kann, ist die dünne Masse, woraus die wirklichen gearbeitet waren, die zarte Färbung und die geschickte Anfügung. Der Ueberfluß Athens an vortrefflichen Arbeiten in allem, was auf die bildenden Künste Bezug hat, läßt uns vermuthen, daß sie hierin unübertrefflich gewesen seien. Wenn man im römischen Carnaval die vor kurzem aufgekommenen wächsernen Masken im edlen Stil, welche zum Theil auch den ganzen Kopf umschließen, gesehen hat, so kann man sich ziemlich eine Vorstellung von den theatralischen der Alten machen. Jene ahmen das Leben bis auf die Bewegung meisterlich nach, und täuschen in der Entfernung, wo man etwa die Schauspieler sah, vollkommen. Auch ist an ihnen immer das Weiße des Augapfels befindlich, wie wir es an den Antiken in Marmor sehen, und der Verlarvte sieht bloß durch die für den Augenstern gelaßene Oeffnung. Die Alten müßen zuweilen noch weiter gegangen sein, und der Maske sogar eine Iris eingefügt haben, nach der Angabe, der Sänger Thamyris, vermuthlich in einem Stücke des Sophokles, sei mit einem schwarzen und einem blauen Auge erschienen. Auch Zufälligkeiten wurden nachgeahmt, z. B. die mit Blut unter-

laufenen Wangen der Tyro, von den Mißhandlungen ihrer Stiefmutter. Freilich mußte der Kopf durch die Maskenbekleidung etwas groß gegen die Höhe der Figur ausfallen; jedoch wurde dieß Mißverhältniß, bei den tragischen Schauspielern wenigstens, durch die Erhöhung des Kothurns wieder gehoben.

Die ganze Erscheinung der tragischen Figuren kann man sich nicht leicht schön und würdig genug denken. Man wird wohl thun, sich dabei die alte Sculptur gegenwärtig zu erhalten, und vielleicht ist es das treffendste Bild, sich jene als belebte, bewegliche Statüen im großen Stil zu denken. Nur da die Sculptur so gern sich der Bekleidung entledigte, um die wesentlichere Schönheit des Körpers abzubilden, wird die scenische Plastik dem entgegengesetzten Grundsatze gefolgt sein, so viel möglich zu bekleiden; so wohl der Anständigkeit wegen, als weil die wirklichen Formen des Körpers nicht edel und schön genug gegen die des Gesichts gewesen wären. Man wird also auch diejenigen Gottheiten, welche die Sculptur immer ganz oder halb entkleidet bildet, in vollständiger Bekleidung haben auftreten laßen. Unter dieser wandte man aber mancherlei Mittel an, die Formen der Glieder auf die geschickteste Art scheinbar zu verstärken, und so in der künstlich vergrößerten Gestalt des Schauspielers das Ebenmaß herzustellen.

Die große Breite des Theaters im Verhältniß zu der geringen Tiefe mußte der Gruppierung der Figuren die einfache und einleuchtende Anordnung des Basreliefs geben. Wir ziehen auf der Bühne wie überall die mehr gedrängten, sich selbst zum Theil deckenden und in die Ferne fliehenden malerischen Gruppen vor; die Alten hingegen liebten die Verkürzungen so wenig, daß sie sogar in ihrer Malerei sie

meistens vermieden. Die Bewegungen begleiteten den Rhythmus der Declamation, und es wurde darin die höchste Schönheit und Anmuth gesucht. Der poetischen Behandlung gemäß mußte in dem Spiel Ruhe sein, und Alles in Massen gehalten werden, so, daß es eine Folge plastisch festgehaltener Momente darbot, und der Schauspieler vermuthlich nicht selten einige Zeit lang in derselben Stellung unbeweglich verweilte. Doch darf man ja nicht denken, als ob die Griechen sich deswegen mit einer kalten kraftlosen Darstellung der Leidenschaften begnügt hätten: dieß würde damit schlecht übereingestimmt haben, daß oft ganze Zellen der Tragödien unarticulierten Ausrufen des Schmerzes gewidmet sind, für die unsre heutigen Sprachen keine entsprechenden besitzen.

Ich habe verschiedentlich die Vermuthung gelesen, der Vortrag des Dialogs möchte unserm heutigen Recitativ ähnlich gewesen sein. Das Einzige, worauf sich dieß gründen läßt, ist, daß die griechische Sprache, so wie die südlichen überhaupt, mit mehr musikalischen Biegungen der Stimme, als unsre nordischen Sprachen, vorgetragen worden sein muß. Sonst aber, glaube ich, wird ihre tragische Declamation durchaus dem Recitativ unähnlich gewesen sein: auf der einen Seite viel abgemeßener, auf der andern weit entfernt von dessen gelehrten und künstlichen Modulationen.

So wird auch auf die allgemeine Angabe hin, die alte Tragödie sei mit Musik und Tanz begleitet gewesen, noch oft die Vergleichung zwischen ihr und der Oper erneuert, welche doch die unpassendste von der Welt ist, und von gänzlicher Unbekanntschaft mit dem Geiste des klassischen Alterthumes zeugt. Jener Tanz, jene Musik haben mit dem, was bei uns so heißt, nichts als den Namen gemein. In der Tra-

gödie war die Poesie die Hauptsache: alles Uebrige war nur dazu da, ihr, und zwar in der strengsten Unterordnung, zu dienen. In der Oper hingegen ist die Poesie nur Nebensache, Mittel das Uebrige anzuknüpfen; sie wird unter ihren Umgebungen fast ertränkt. Die beste Vorschrift für einen Operntext ist daher, eine poetische Skizze zu liefern, deren Umrisse nachher durch die übrigen Künste ausgefüllt und gefärbt werden. Diese Anarchie der Künste, da Musik, Tanz und Decoration durch Verschwendung ihrer üppigsten Reize sich gegenseitig zu überbieten suchen, ist das eigentliche Wesen der Oper. Welch eine Opernmusik wäre das, welche die Worte mit den einfachsten Modulationen bloß rhythmisch begleitete? In dem schwelgerischen Wetteifer der Darstellungsmittel, in der Verwirrung des Ueberflußes liegt gerade der phantastische Zauber. Dieser würde durch Annäherung an die Strenge des antiken Geschmacks in irgend einem Punkte, wäre es auch nur im Costum, gestört werden; denn nun wäre jene Buntheit in allem Uebrigen auch nicht zu dulden. Vielmehr passen sich für die Oper glänzende, mit Flitterputz überladene Trachten: dadurch werden so manche gerügte Unnatürlichkeiten, z. B. daß die Helden in der höchsten Verzweifelung mit Coloraturen und Trillern abgehen, wieder gehoben. Es sind keine wirklichen Menschen, sondern eine seltsame Art singender Geschöpfe bevölkert diese Feenwelt. Auch schadet es nicht, daß die Oper uns in einer meist nicht verstandenen Sprache vorgetragen wird: der Text geht ja ohnehin in solcher Musik verloren; es kommt bloß darauf an, welche Sprache die tönendste und wohllautendste ist, die für die Arien am meisten offene Vocale und lebhafte Accente für das Recitativ hat. Man würde also eben so Unrecht haben, wenn man die Oper der Einfachheit der

griechischen Tragödie annähern wollte, als es verkehrt ist, diese mit jener zu vergleichen.

Bei der syllabischen Composition, die, damals wenigstens, in der griechischen Musik durchgängig galt, hat der feierliche Chorgesang, dessen Anmuth wir uns an manchen, besonders gottesdienstlichen, so kunstlos scheinenden Nationalgesängen einigermaßen vorstellen können, ohne andre Begleitung von Instrumenten als die einer einzigen Flöte, gewiß die Deutlichkeit der Worte nicht im mindesten verdunkelt. Denn die Chöre und die lyrischen Gesänge überhaupt sind der schwerverständlichste Theil der alten Tragödie, und mußten es auch für die mitlebenden Zuhörer sein. Es kommen darin die verschlungensten Wortfügungen, die fremdesten Ausdrücke, die kühnsten Bilder und Anspielungen vor. Wie sollten die Dichter eine so auserlesene Kunst daran verschwendet haben, wenn sie doch beim Vortrage hätte verloren gehen müßen? Solche Zwecklosigkeit der Auszierung lag gar nicht in der griechischen Sinnesart.

In den Silbenmaßen ihrer Trauerspiele herrscht überhaupt eine sehr ausgebildete Gesetzmäßigkeit, aber keineswegs eine steife symmetrische Einförmigkeit. Außer der unendlichen Mannichfaltigkeit der lyrischen Strophen, welche der Dichter jedesmal besonders erfand, haben sie noch ein Silbenmaß, um den Uebergang der Gemüthsstimmung aus dem Dialog zum Lyrischen anzudeuten, die Anapäste; zwei für den Dialog selbst, wovon das eine, bei weitem am meisten gebrauchte, der jambische Trimeter, das gehaltene Anstreben der Handlung, das andere, der trochäische Tetrameter, rasche Leidenschaftlichkeit ausdrückt. Es würde uns zu weit in die Tiefen der Metrik abführen, hier auf die Beschaffenheit und Bedeutung dieser Silbenmaße näher einzugehn. Ich habe

dieß nur deswegen bemerken wollen, weil man so viel von der Einfachheit der alten Tragödie spricht, welche auch in der Anlage des Ganzen, wenigstens bei den zwei älteren Dichtern, stattfindet; in der Ausführung aber wurde die reichste Mannichfaltigkeit poetischen Schmuckes aufgewandt. Es versteht sich, daß zur Kunst des Schauspielers die genaueste Richtigkeit im Vortrage der Versarten gehörte, da wir wißen, daß die Feinheit des griechischen Ohres selbst an Rednern die verletzte Quantität einer Silbe rügte.

Fünfte Vorlesung.

Wesen der griechischen Tragödie. Idealität der Darstellung. Idee des Schicksals. Grund des Wohlgefallens an tragischen Darstellungen. Bedeutung des Chores. Mythologie als Stoff der griechischen Tragödie. Vergleichung mit der Plastik.

Wir kommen nun auf das Wesen der griechischen Tragödie selbst. Man stimmt dahin überein, die Darstellung in ihr sei idealisch. Dieß ist nicht so zu verstehen, als wären die darin eingeführten Personen insgesammt sittlich vollkommen. Wie sollte unter solchen ein Widerstreit stattfinden, den doch die Verwickelung des Dramas erfordert? Es werden Schwächen, Fehler, ja Verbrechen an ihnen geschildert, aber überall sind ihre Sitten über die Wirklichkeit hinaus geadelt, und jeder Person ist so viel Würde und Größe verliehen, als ihr Antheil an der Handlung es nur irgend gestattet. Dieß ist aber noch nicht Alles. Das Idealische in der Darstellung beruht besonders darauf, daß sie in eine höhere Sphäre versetzt sind. Die tragische Poesie wollte das Abbild der Menschheit, welches sie uns aufstellt, ganz von dem Boden der Natur lostrennen, woran der Mensch in der Wirklichkeit gefeßelt ist, wie ein an die Scholle gebundner Leibeigner. Wie mochte sie dieß bewerkstelligen? Sollte sie

es frei in der Luft schweben laßen? Dazu müßte sie es von dem Gesetz der Schwere lossprechen, ihm allen irdischen Stoff, und somit auch den körperlichen Gehalt entziehen. Sehr oft ist das, was man in der Kunst als Idealität preist, nichts andres: es werden dadurch nur luftige verfliegende Schattenbilder hervorgebracht, die keine dauernde Einprägung in das Gemüth bewirken können. Den Griechen aber gelang es, Idealität und Realität, oder, ohne Schulbenennung, übermenschliche Hoheit und menschliche Wahrheit, in der Kunst auf das vollkommenste zu vereinigen, und der Erscheinung einer Idee nachdrückliche Körperlichkeit zu geben. Nicht haltungslos im leeren Raume ließen sie ihre Gebilde umherflattern, sondern sie stellten die Statue der Menschheit auf die ewige unerschütterliche Basis der sittlichen Freiheit; und damit sie ohne Wanken fest darauf stehen möchte, drückte ihr eignes Gewicht, da sie aus Stein oder Erz, einer gediegeneren Masse gebildet war, als die lebenden Menschengestalten, sie darauf herab, und sie war eben durch ihre Erhöhung und Pracht dem Gesetz der Schwere nur desto entschiedener unterworfen.

Innere Freiheit und äußere Nothwendigkeit, dieß sind die beiden Pole der tragischen Welt. Jede dieser Ideen wird erst durch den Gegensatz der andern zur vollen Erscheinung gebracht. Da das Gefühl innerer Selbstbestimmung den Menschen über die unumschränkte Herrschaft des Triebes, des angebornen Instinktes erhebt, ihn mit einem Worte von der Vormundschaft der Natur lospricht, so kann auch die Nothwendigkeit, welche er neben ihr anerkennen soll, keine bloße Natur-Nothwendigkeit sein, sondern sie muß jenseits der sinnlichen Welt im Abgrunde des Unendlichen liegen; folglich stellt sie sich als die unergründliche Macht des Schicksals dar. Deshalb geht sie auch über die Götterwelt hinaus:

denn die griechischen Götter sind bloße Naturmächte; und wiewohl unermeßlich viel höher als der sterbliche Mensch, stehen sie doch dem Unendlichen gegenüber auf der gleichen Stufe mit ihm. Dieß bestimmt die ganz verschiedne Art, wie sie vom Homer und den Tragikern eingeführt werden. Dort erscheinen sie mit zufälliger Willkür, und können dem epischen Gedichte nichts höheres ertheilen, als den Reiz des Wunderbaren. In der Tragödie hingegen treten sie auf, entweder als Diener des Schicksals und vermittelnde Ausführer seiner Beschlüße; oder die Götter bewähren sich selbst erst durch freies Handeln als göttlich, und sind in ähnlichen Kämpfen, wie der Mensch, mit dem Verhängniß begriffen.

Dieß ist das Wesen des Tragischen im Sinne der Alten. Wir sind gewohnt, alle entsetzlichen oder jammervollen Begebenheiten tragisch zu nennen, und es ist gewiß, daß die Tragödie dergleichen vorzugsweise wählt, wiewohl keinesweges ein trauriger Ausgang unumgänglich nöthig ist, und mehrere alte Tragödien, z. B. die Eumeniden, der Philoktetes, gewissermaßen auch der Oedipus zu Kolonos, so viele Stücke des Euripides nicht zu erwähnen, fröhlich und aufheiternd endigen.

Warum aber wählt die Tragödie Gegenstände, welche den Wünschen und Bedürfnissen unsrer sinnlichen Natur so furchtbar widersprechen? Diese schon oben berührte Frage ist häufig aufgeworfen und meistens nicht sonderlich befriedigend aufgelöst worden. Einige haben gesagt, das Vergnügen an solchen Vorstellungen rühre von der Vergleichung unsers ruhigen und sichern Zustandes mit den durch Leidenschaften verursachten Stürmen und Verwirrungen her. Aber wenn man lebhaft an den tragischen Personen Theil nimmt, so vergißt man sich selbst darüber; und denkt man an sich, so ist es ein Zeichen, daß man nur schwachen Antheil nimmt,

und das Trauerspiel seine Wirkung verfehlt. Andre haben es in dem Gefühl der sittlichen Beßerung gesucht, welche durch den Anblick der gehandhabten poetischen Gerechtigkeit, der Belohnung der Guten und der Bestrafung der Bösen, in uns bewirkt werde. Allein derjenige, für den der Anblick solcher abschreckenden Beispiele in der That heilsam wäre, würde dadurch eine niedrige, von ächter Sittlichkeit weit abstehende Gesinnung in sich gewahr werden, und vielmehr Demüthigung als Erhebung des Gemüths empfinden. Ueberdieß ist die poetische Gerechtigkeit gar nicht zum Wesen einer guten Tragödie unerläßlich; diese darf mit dem Leiden des Rechtschaffenen und dem Triumph des Lasterhaften schließen, wenn nur durch das Bewußtsein und die Aussicht in die Zukunft das Gleichgewicht hergestellt wird. Wenig gebeßert ist man, wenn man mit Aristoteles sagen will, die Tragödie habe den Zweck, durch Erregung von Mitleiden und Schrecken die Leidenschaften zu reinigen. Fürs erste haben die Ausleger durchaus nicht über den Sinn dieses Satzes einig werden können, und zu den gezwungensten Erklärungen ihre Zuflucht genommen. Man sehe darüber Lessings Dramaturgie. Lessing bringt eine neue Erklärung vor, und meint in Aristoteles einen poetischen Euklides zu finden. Allein mathematische Demonstrationen sind keinem Mißverständniß unterworfen, und der Begriff geometrischer Evidenz dürfte wohl auf die Theorie der schönen Künste gar nicht anwendbar sein. Gesetzt aber auch, die Tragödie bewirkte diese moralische Heilcur in uns, so thut sie es durch schmerzliche Empfindungen, Schrecken und Mitleid, und es wäre also noch immer nicht erklärt, wie wir jene Wirkungen sogleich mit Wohlgefallen spüren sollten.

Noch Andere haben sich begnügt zu sagen, was uns

zu tragischen Darstellungen hinzieht, sei das Bedürfniß heftiger Erschütterungen, um uns aus der Dumpfheit des alltäglichen Lebens zu reißen. Dieß Bedürfniß ist vorhanden, ich habe es anerkannt, als ich vom Reiz des Schauspiels überhaupt redete; es hat den Thiergefechten, bei den Römern sogar den Fechterspielen ihren Ursprung gegeben. Aber sollten wir, weniger verhärtet, und zu zarteren Rührungen geneigt, Halbgötter und Helden in die blutige Arena der tragischen Bühne herabsteigen zu sehen verlangen, wie verworfene Gladiatoren, nur um unsre Nerven durch den Anblick ihrer Leiden zu erschüttern? Nein, es ist nicht der Anblick des Leidens, was den Reiz eines Trauerspiels ausmacht, oder der Spiele des Circus, oder selbst der Thiergefechte. In diesen sieht man Gewandtheit, Stärke und Muth sich entwickeln, lauter Eigenschaften, die geistigen und sittlichen Fähigkeiten des Menschen verwandt sind. Was in einem schönen Trauerspiel aus unsrer Theilnahme an den dargestellten gewaltsamen Lagen und zerreißenden Leiden eine gewisse Befriedigung hervorgehen läßt, ist entweder das Gefühl der Würde der menschlichen Natur, durch große Vorbilder geweckt, oder die Spur einer höheren Ordnung der Dinge, dem scheinbar unregelmäßigen Gange der Begebenheiten eingedrückt, und geheimnißvoll darin offenbart, oder beides zusammen.

Die wahre Ursache also, warum die tragische Darstellung auch das Herbeste nicht scheuen darf, ist, daß eine geistige und unsichtbare Kraft nur durch den Widerstand gemeßen werden kann, welchen sie in einer äußerlichen und sinnlich zu ermeßenden Gewalt leistet. Die sittliche Freiheit des Menschen kann sich daher nur im Widerstreit mit den sinnlichen Trieben offenbaren: so lang keine höhere Anforderung an sie ergeht, diesen entgegen zu handeln, schlummert sie entweder

wirklich in ihm, oder sie scheint doch zu schlummern, indem er seine Stelle auch als bloßes Naturwesen gehörig ausfüllen kann. Nur im Kampf bewährt sich das Sittliche, und wenn denn der tragische Zweck einmal als eine Lehre vorgestellt werden soll, so sei es diese, daß, um die Ansprüche des Gemüths auf innere Göttlichkeit zu behaupten, das irdische Dasein für nichts zu achten sei; daß alle Leiden dafür erduldet, alle Schwierigkeiten überwunden werden müßen.

Ueber alles, was diesen Punkt betrifft, darf ich auf den Abschnitt vom Erhabenen in Kants Kritik der Urtheilskraft verweisen, welchem, um ganz vortrefflich zu sein, nichts fehlt, als eine bestimmtere Rücksicht auf die Tragödie der Alten, die diesem Philosophen aber nicht sonderlich bekannt gewesen zu sein scheint.

Ich komme auf eine andre Eigenheit, welche die alte Tragödie von der unsrigen unterscheidet: den Chor. Wir müßen ihn begreifen als den personificierten Gedanken über die dargestellte Handlung, die verkörperte und mit in die Darstellung aufgenommene Theilnahme des Dichters, als des Sprechers der gesammten Menschheit. Dieß ist seine allgemeine poetisch gültige Bedeutung, welche uns hier allein angeht, und der es keinen Eintrag thut, daß der Chor eine örtliche Veranlaßung in den Festlichkeiten des Bacchus hatte, und bei den Griechen auch immer eine besondere nationale Bedeutung behielt. Nämlich, wie schon oben bemerkt worden, bei ihrem republikanischen Geiste gehörte für sie zur Vollständigkeit einer Handlung auch deren Oeffentlichkeit. Da sie nun mit ihren Dichtungen in das heroische Zeitalter zurückgiengen, wo noch die monarchische Verfaßung galt, so republikanisierten sie gewissermaßen jene Heldenfamilien dadurch, daß sie bei ihren Verhandlungen entweder Aelteste

aus dem Volk, oder andere Personen, die etwas Aehnliches vorstellen konnten, gegenwärtig sein ließen. Freilich war diese Oeffentlichkeit den Sitten des Heldenalters, wie wir sie aus dem Homer kennen lernen, nicht eben angemeßen; allein die dramatische Poesie behandelte sowohl das Costum als die Mythologie überhaupt mit selbständiger und selbstbewußter Freiheit.

Auf diese Art wurde nun die Einführung des Chores bewerkstelligt, welche sich, da das Ganze den Schein der Wirklichkeit haben sollte, den jedesmaligen Bedingungen der dargestellten Geschichte fügen mußte. Was er auch in dem einzelnen Stücke Besondres sein und thun mochte, so stellte er überhaupt und zuvörderst den nationalen Gemeingeist, dann die allgemeine menschliche Theilnahme vor. Der Chor ist mit einem Worte der idealisierte Zuschauer. Er lindert den Eindruck einer tief erschütternden oder tief rührenden Darstellung, indem er dem wirklichen Zuschauer seine eignen Regungen schon lyrisch, also musikalisch ausgedrückt entgegenbringt, und ihn in die Region der Betrachtung hinaufführt.

Die neueren Kunstrichter haben immer nicht gewußt, was sie aus dem Chore machen sollten, und dieß ist um so weniger zu verwundern, da schon Aristoteles keine befriedigenden Aufschlüße darüber giebt. Beßer schildert Horaz das Amt des Chores, indem er ihm eine allgemeine Stimme sittlicher Theilnahme, Belehrung und Warnung zuschreibt. Jene Kunstrichter glaubten zum Theil, dessen Hauptzweck sei, den Schauplatz niemals leer zu laßen, da er sich doch eigentlich gar nicht auf der Scene befand; oder sie tadelten ihn, als eine überflüßige und lästige Begleitung, stießen sich an die vermeinte Unschicklichkeit, daß so manches Geheime in Gegenwart einer beträchtlichen Menschenmasse verhandelt wird;

sie sahen dieß als den vornehmsten Grund von der meistens beobachteten Einheit des Ortes an, indem der Dichter ihn nicht verändern konnte, ohne den Chor erst wegzuschaffen, wozu er doch einen Vorwand haben mußte; endlich glaubten sie, der Chor sei nur so zufällig vom ersten Ursprunge der Tragödie her geblieben, und da sich leicht bemerken läßt, daß die Chorgesänge bei dem jüngsten tragischen Dichter, den wir haben, dem Euripides, oft sehr wenig mit dem Inhalte des Stücks zusammenhängen, und zu einem episodischen Zierrat werden, so meinen sie wohl gar, die Griechen hätten nur einen Schritt weiter in der dramatischen Kunst zu thun gehabt, um ihn ganz wegzuwerfen. Um diese oberflächlichen Meinungen zu widerlegen, würde die Thatsache hinreichen, daß Sophokles in Prosa über den Chor geschrieben hat, also, weit entfernt blindlings nach dem Herkommen zu handeln, als ein denkender Künstler von seinem Thun Rechenschaft abzulegen wußte.

Neuere Dichter, und zwar vom ersten Range, haben seit Wiederbelebung des Studiums der Alten häufig versucht, den Chor in ihren Stücken anzubringen, meistens ohne einen rechten, und besonders ohne einen lebendigen Begriff von seiner Bestimmung. Aber wir haben keinen angemeßenen Gesang und Tanz, wir haben auch bei der Verfaßung unserer Bühne keinen schicklichen Platz für ihn, und es wird daher schwerlich gelingen, ihn je einheimisch unter uns zu machen.

Ueberhaupt möchte wohl die griechische Tragödie in ganz unveränderter Gestalt für unsre heutigen Theater immer eine ausländische Pflanze bleiben, der man kaum im Treibhause gelehrter Kunstübung und Kunstbeschauung einiges Gedeihen versprechen darf. Der Stoff der alten Tragödie, die griechische Mythologie, ist der Denkart und Einbildungskraft der

meisten Zuschauer eben so fremd, als deren Form und theatralische Darstellungsweise. Einen ganz andern Stoff aber, z. B. einen historischen in jene Form zwängen zu wollen, ist ein mißlicher Versuch, ohne Hoffnung des Ersatzes unter den offenbarsten Nachtheilen.

Die Mythologie nannte ich vorzugsweise den tragischen Stoff. Wir wißen zwar von zwei historischen Tragödien griechischer Dichter: des Phrynichus Einnahme von Milet, und den Persern des Aeschylus, die wir noch haben; allein diese seltenen Ausnahmen, beide aus der Epoche, wo die Gattung noch nicht zur völligen Reife gelangt war, unter so viel hundert Beispielen des Gegentheils, beweisen eben die Regel. Das Urtheil der Athener, welche den Phrynichus zu einer Geldstrafe verdammten, weil er sie durch Vorstellung gleichzeitiger Unglücksfälle, denen sie vielleicht hätten vorbeugen können, zu schmerzlich erschüttert hatte, mag von der rechtlichen Seite noch so hart und willkürlich scheinen, so offenbart sich doch darin ein richtiges Gefühl für die Befugnisse und Gränzen der Kunst. Durch den Gedanken einer außerhalb liegenden, nahen Wirklichkeit des geschilderten Leidens geängstigt, müßte das Gemüth die zur Empfängniß rein tragischer Eindrücke nöthige Ruhe und Besonnenheit einbüßen. Die Heldenfabel hingegen trat immer aus einer gewissen Ferne und im Lichte des Wunderbaren hervor. Das Wunderbare hat aber den Vorzug, gewissermaßen zugleich geglaubt und nicht geglaubt werden zu können: geglaubt, in so fern es sich auf den Zusammenhang mit andern Meinungen stützt; nicht geglaubt, indem man sich doch niemals durch eine so unmittelbare Theilnahme hinein versetzt, als in dasjenige, was die Farbe des alltäglichen und benachbarten Lebens an sich trägt. Die griechische Mythologie war ein

Gewebe nationaler und örtlicher Ueberlieferungen, gleich verehrt als ein Anhang der Religion, und eine Vorrede der Geschichte; überall durch Gebräuche und Denkmäler in volksmäßiger Lebendigkeit erhalten, durch die mannichfaltige Behandlung zahlreicher epischer oder bloß mythischer Dichter für das Bedürfniß der Kunst und höheren Poesie schon zubereitet. Somit hatten die Tragiker nur Poesie auf Poesie zu impfen: gewisse für Würde, Großheit und Entfernung aller kleinlichen Nebenbegriffe unschätzbare Voraussetzungen waren ihnen gleich vom Anfange an zugestanden. Die heiligende Sage hatte an jenem göttlich entsprungenen und längst untergegangenen Heroengeschlecht Alles geadelt, selbst die Verirrungen und Schwächen. Als Wesen von übermenschlicher Kraft wurden jene Helden geschildert, aber nichts weniger als von unfehlbarer Tugend und Weisheit, sondern mit gewaltigen ungebändigten Leidenschaften. Es war eine wilde gährende Zeit: der Anbau geselliger Ordnung hatte den Boden der Sittlichkeit noch nicht urbar gemacht, der also wohlthätige und verderbliche Erzeugnisse mit der frischen Fülle einer schöpferischen Natur hervortrieb. Hier konnte auch das Ungeheuere, das Gräuelhafte vorkommen, ohne jene ausgeartete Verderbniß zu beweisen, wodurch es im Zustande entwickelter Gesetzmäßigkeit allein möglich wird, und die uns mit widerwärtigem Abscheu erfüllt. Die Verbrecher der Fabel sind, so zu sagen, über die menschliche Criminal-Justiz hinaus, und nur einer höheren Vergeltung überantwortet. Einige meinen, die Griechen als eifrige Republikaner hätten die Gewaltthaten und dadurch herbeigezogenen Unfälle der gestürzten Königshäuser mit besonderm Wohlgefallen vorgestellt gesehen, und sind nicht weit davon entfernt, die alte Tragödie überhaupt zu einer Satire auf die monarchische

Verfaßung umzudeuten. Dieß wäre denn eine ganz parteiische Ansicht, welche der in Anspruch genommenen Theilnahme, und folglich auch der bezweckten Wirkung durchaus widersprochen hätte. Allein wir müßen bemerken, daß die Königsfamilien, welche durch eine Verkettung sich selbst bestrafender Frevel am meisten Stoff zu schauderhaften tragischen Gemälden darbieten, die der Pelopiden zu Mykene und der Labdakiden zu Thebe einheimisch, also den Athenern, für die zunächst gedichtet ward, fremd waren. Wir sehen nicht, daß die attischen Dichter sich bemüht hätten, die alten Könige ihres Vaterlandes auf der Bühne verhaßt zu machen; vielmehr stellen sie ihren Stammhelden Theseus immer als ein Vorbild der Gerechtigkeit und Mäßigung, als den Beschützer der Unterdrückten, als den ersten Gesetzgeber, sogar als den Gründer der Freiheit für die öffentliche Verehrung auf, und es war eine ihrer Lieblings-Schmeicheleien gegen das Volk, zu zeigen, wie Athen schon zur heroischen Zeit in der Gesetzmäßigkeit, Menschlichkeit und Anerkennung eines hellenischen Volksrechtes dem übrigen Griechenlande vorgeleuchtet. Die allgemeine Umwälzung, wodurch die unabhängigen Königreiche des ältesten Griechenlandes sich in ein Gemeinwesen kleiner Freistaaten verwandelten, hatte das heroische Zeitalter von dem gesellig-gebildeten durch eine große Kluft geschieden, über welche nur die Genealogie einzelner noch bestehender Geschlechter hinüberreichte. Dieß war für die idealische Erhöhung der Gestalten in der Tragödie allerdings sehr vortheilhaft, weil die menschlichen Dinge nun einmal keine allzu vertrauliche Beobachtung ertragen, ohne Blößen zu geben. Auf die ganz andern Verhältnisse, worin jene Helden lebten, war der Maßstab einer bloß bürgerlichen und häuslichen Sittlichkeit nicht anwendbar, das Gefühl mußte auf die

Urbestandtheile der Menschheit zurückgehen. Ehe es Verfaßungen gab, ehe die rechtlichen Begriffe überhaupt sich gehörig entwickelt hatten, waren die Herrscher ihre eigenen Gesetzgeber in einer noch ungeordneten Welt, und ein kräftiger Wille hatte im Guten und Bösen den freiesten Spielraum. Auch bot das erbliche Königthum auffallendere Beispiele von plötzlichem Glückswechsel dar, als in der späteren politischen Gleichheit stattfanden. Aus diesen Rücksichten also war der hohe Rang der Hauptpersonen für die tragische Darstellung wesentlich oder wenigstens begünstigend; nicht aber, wie es manche Neuere verstanden haben, als ob nur die Schicksale solcher Menschen, die auf das Wohl und Wehe einer großen Menge Einfluß haben, wichtig genug wären, um unsere Theilnahme zu erregen, noch auch als ob die innere Hoheit der Gesinnungen mit äußerer Würde bekleidet sein müßte, um bewundert und verehrt zu werden. Die griechischen Tragiker schildern uns die Zerrüttung der Königshäuser wahrlich nicht in ihrem Bezuge auf den Zustand der Völker; sie zeigen uns im Könige den Menschen, und weit entfernt, zwischen uns und ihren Helden den Purpurmantel als eine Scheidewand vorzubreiten, laßen sie uns durch dessen eiteln Glanz hindurch in einen von Leidenschaften zerrißenen Busen schauen. Daß nicht sowohl der königliche Pomp, als das heroische Costum gefordert wird, erhellet aus den nach jenem Grundsatze, aber in verändertem Fall, nämlich bei noch bestehender monarchischer Verfaßung, auf und um den Thron verlegten Trauerspielen der Neueren. Sie dürfen die Züge nicht aus der gegenwärtigen Wirklichkeit entlehnen, denn nichts hat weniger tragische Tauglichkeit als der Hof und das Hofleben. Wo sie daher nicht ein idealisches Königthum in schon fern liegenden Sitten schildern, da verfallen sie in den Zwang

der Förmlichkeit, die für Kühnheit der Charakterzeichnung und Tiefe des Pathos noch weit ertödtender ist, als die Einengung der bürgerlichen Verhältnisse.

Nur wenige Mythen scheinen ursprünglich für die Tragödie ausgeprägt zu sein, wie zum Beispiel der lange fortgesetzte Wechsel von Frevel, Rache und Fluch im atreïschen Hause. Wenn man die Namen der verloren gegangenen Stücke durchgeht, so fällt es bei vielen schwer sich vorzustellen, wie die Mythen, in so weit wir sie kennen, Gehalt genug haben konnten, um den Umfang eines tragischen Ganzen auszufüllen. Freilich hatten die Dichter unter den abweichenden Ueberlieferungen von derselben Geschichte eine große Breite der Wahl, und eben dieß Schwanken der Sage berechtigte sie noch weiter zu gehen, und die Umstände einer Begebenheit beträchtlich abzuändern, so daß die in einem Stück angebrachten Erfindungen zuweilen mit den Annahmen in einem andern desselben Dichters in Widerspruch geriethen. Hauptsächlich aber müßen wir die Ergiebigkeit der Mythologie für die tragische Kunst aus dem Gesetze begreifen, das wir in der ganzen griechischen Bildungsgeschichte wirksam sehen: nämlich daß die jedesmal überwiegende Kraft alles Vorhandene sich verähnlichte. Wie die Heldensage in allen ihren Abweichungen sich willig zur ruhigen Fülle und leichten Mannichfaltigkeit des Epos entfaltet hatte, so bequemte sie sich den Anforderungen der Tragiker durch den nun erst kund gegebenen Ernst, Nachdruck und gedrängten Zusammenhang; und was bei dieser umbildenden Sichtung als für die Tragödie unbrauchbar ausfiel, gab noch Stoff für eine halb scherzhafte, wiewohl immer idealische Darstellung in der Nebenart des satirischen Dramas her.

Es sei mir vergönnt, die obigen Betrachtungen über

das Wesen der antiken Tragödie durch eine aus der bildenden Kunst entlehnte Vergleichung, die vielleicht etwas mehr ist als ein bloß spielendes Gleichniß, anschaulicher zu machen.

Das homerische Epos ist in der Poesie was die halb-erhobene Arbeit in der Sculptur, die Tragödie was die freistehende Gruppe.

Die Dichtung des Homer ist aus dem Boden der Sage entsproßen und noch nicht rein davon abgelöst, so wie die Figuren eines Basreliefs von einem ihnen fremden Hintergrunde getragen werden. Diese sind nur flach gerundet, wie im Epos Alles als vergangen und entfernt geschildert wird; am liebsten werden sie in's Profil gestellt, wie dort auf die einfachste Weise charakterisiert; sie sind nicht eigentlich gruppiert, sondern folgen auf einander, so wie die homerischen Helden nach der Reihe einzeln hervortreten. Man hat bemerkt, daß die Ilias nicht bestimmt geschloßen ist, sondern etwas Vorgängiges und Nachfolgendes sich hinzu denken läßt. Eben so ist das Basrelief gränzenlos, es läßt sich vor- und rückwärts weiter fortsetzen, weswegen die Alten auch am liebsten Gegenstände dazu gewählt, die sich in's Unbestimmbare ausdehnen laßen; als Opferzüge, Tänze, Reihen von Kämpfen u. s. w. Deswegen haben sie auch an runden Flächen, als an Vasen, am Fries einer Rotunde, Basreliefs angebracht, wo uns die beiden Enden durch die Krümmung entrückt werden, und, so wie wir uns fortbewegen, eins erscheint und das andere verschwindet. Die Lesung der homerischen Gesänge gleicht gar sehr einem solchen Herumgehen, indem sie uns immer bei dem Vorliegenden festhalten, und das Vorhergehende und Nachfolgende verschwinden laßen.

In der freistehenden Gruppe hingegen wie in der Tra-

gödie will die Sculptur und die Poesie ein selbständiges, in sich geschloßenes Ganzes auf einmal vor das Auge bringen. Um es von der natürlichen Wirklichkeit zu sondern, stellt jene es auf eine Basis, gleichsam auf einen idealischen Boden. Dagegen entfernt sie so viel möglich alle fremden zufälligen Zuthaten, um das Auge ganz auf das Wesen der Sache, die Figuren selbst, zu heften. An diesen sind die Formen mit vollkommener Rundung ausgearbeitet, doch verschmäht sie die Täuschung der Farbe, und kündigt durch die gediegne gleichförmige Masse, worein sie bildet, eine nicht mit vergänglichem Leben, sondern mit höherem Gehalt begabte Schöpfung an.

Schönheit ist der Zweck der Sculptur, und für die Schönheit ist Ruhe die vortheilhafteste Verfaßung. Diese geziemt also der einzelnen Figur. Mehrere Figuren können aber nur durch eine Handlung in Eins verbunden, gruppiert werden. Die Gruppe stellt Schönheit in Bewegung dar, und ihre Aufgabe ist, beides im höchsten Grade zu vereinbaren. Dieß wird der Fall sein, wenn der Künstler das Mittel findet, bei dem stärksten körperlichen oder Seelen-Leiden den Ausdruck durch männlichen Widerstand, stille Größe oder inwohnende Anmuth dergestalt zu mäßigen, daß bei aller rührenden Wahrheit, die Züge der Schönheit dennoch unentstellt bleiben. Winckelmann spricht hierüber unübertrefflich, wenn er sagt, die Schönheit sei bei den Alten die Zunge an der Wage des Ausdrucks gewesen, und in diesem Sinne die Gruppe der Niobe und des Laokoon schildert: jene ein Meisterwerk im hohen und ernsten, diese im gelehrten und zierlichen Stil.

Die Vergleichung mit der alten Tragödie liegt hier um so näher, da wir wißen, daß sowohl Aeschylus als Sophokles

eine Niobe, der letzte auch einen Laokoon gedichtet. Im Laokoon sind die leidenden Anstrengungen des Körpers, und die widerstrebenden der Seele in wunderwürdigem Gleichgewicht vertheilt. Die hülfeflehenden Kinder, nur zarte Gegenstände des Mitleids, nicht der Bewunderung, lenken unsern Blick auf den Vater zurück, der den seinigen vergeblich zu den Göttern zu wenden scheint. Die umwindenden Schlangen stellen uns das unentfliehbare Verhängniß vor, das die Handelnden oft so furchtbar mit einander verstrickt. Und dennoch geht das schöne Ebenmaß, der gefällige Schwung der Umrisse nicht über dem gewaltsamen Ringen verloren; die auch sinnlich entsetzliche Darstellung ist noch mit Schonung behandelt, und ein lindernder Hauch der Anmuth über das Ganze ausgegoßen.

In der Gruppe der Niobe ist Schrecken und Mitleiden ebenfalls auf das vollkommenste gemischt. Jenes kommt unsichtbar vom Himmel herab, den die hinaufgewandten Blicke der Mutter und der halbgeöffnete Mund flehend verklagen. Die sich in Todesangst an den Busen der Mutter flüchtende Tochter darf in ihrer unschuldigen Kindlichkeit nur für sich selbst zagen: nie ist der angeborne Trieb der Selbsterhaltung zarter abgebildet worden. Giebt es auf der anderen Seite ein schöneres Sinnbild der sich aufopfernden Heldengröße als Niobe, wie sie sich vorbeugt, um wo möglich mit ihrem eignen Leibe den vernichtenden Pfeil aufzufangen? Stolz und Unwillen verschmilzt in die innigste Mutterliebe. Der Schmerz entstellt den überirdischen Adel der Züge um so weniger, da er durch die plötzliche Anhäufung der Schläge, der bedeutenden Fabel gemäß, in Erstarrung überzugehen scheint. Aber vor dieser zwiefach zu Stein gewordnen und doch so unendlich beseelten Gestalt, vor diesem Gränz-

steine aller menschlichen Leiden, zerfließt der Beschauer in Thränen.

Bei allem Erschütternden in diesen Gruppen liegt doch in ihrem Anblick etwas, das zu gesammelter Betrachtung einladet, und so lenkt uns auch die alte Tragödie auf die höchsten in den Kreis der Darstellung selbst mit aufgenommenen Betrachtungen über unser Dasein und seine nie ganz zu enträthselnde Bedeutung.

Sechste Vorlesung.

Gang der tragischen Kunst bei den Griechen. Ihre verschiedenen Stile. Aeschylus. Zusammenhang einer Trilogie von ihm. Seine übrigen Werke.

Der öffentliche Wetteifer an den athenischen Festen, da die mitbewerbenden Dichter immer um einen Preis kämpften, konnte, vereinigt mit jedem begünstigenden Umstande, in dem Zeitraum eines Jahrhunderts eine unglaubliche Menge origi= naler Schöpfungen hervorrufen. Von diesem litterarischen Reichthum der Athener hat sich nur weniges auf uns, die entfernte Nachwelt, vererbt. Nur von dreien ihrer vielen Tragiker, vom Aeschylus, Sophokles und Euripides, haben wir Werke, und im Verhältniß mit ihrer großen Fruchtbar= keit in geringer Anzahl. Zum Glück sind es gerade die Dichter, die von den alexandrinischen Kunstrichtern in die Auswahl von Schriftstellern aufgenommen worden, die sie für das Studium der älteren griechischen Litteratur in jeder Gattung zum Grunde zu legen pflegten; nicht als ob sie die einzig schätzbaren gewesen wären, sondern weil sich die ver= schiedenen Stile der tragischen Kunst an ihnen am besten erkennen ließen. Von jedem der beiden älteren haben wir sieben Stücke, jedoch befinden sich darunter mehrere ihrer

nach dem Zeugnisse der Alten ausgezeichnetsten Werke. Vom Euripides haben wir eine weit größere Anzahl, und wir könnten manche davon gern gegen andere verloren gegangene Werke vertauschen; zum Beispiel gegen satirische Dramen des Achäus, Aeschylus und Sophokles, gegen einige Stücke vom alten Phrynichus zur Vergleichung mit dem Aeschylus, oder von dem späteren Agathon, den uns Plato und Aristophanes als weichlich, aber liebenswürdig schildern, und der ein Zeitgenoße des Euripides, aber jünger als er war.

Wir überlaßen es den Antiquaren, die Erzählungen vom Karren des herumirrenden Thespis, von dem Wettstreit um einen Bock, woher der Name Tragödie abgeleitet sein soll, von den mit Hefen gefärbten Gesichtern der ersten improvisierenden Schauspieler u. s. w., kritisch zu sichten, von welchen rohen Anfängen Aeschylus die Tragödie durch einen Riesenschritt zu jener würdigen Gestaltung erhob, worin wir sie bei ihm antreffen; und gehen sogleich zu den Dichtern selbst fort.

Der tragische Stil (das Wort im Sinne der bildenden Kunst genommen, nicht bloß auf die Schreibart angewandt) des Aeschylus ist groß, strenge, und nicht selten hart; im Stil des Sophokles ist vollendetes Ebenmaß und harmonische Anmuth; der Stil des Euripides ist weich und üppig, ausschweifend in seiner leichten Fülle, er opfert das Ganze glänzenden Stellen auf. Nach den Analogien, welche die ungestörte Entwickelung der schönen Künste unter den Griechen überall darbietet, kann man die Epochen der tragischen Kunst mit denen der Sculptur vergleichen. Aeschylus ist der Phidias der tragischen Kunst, Sophokles ihr Polyklet, Euripides ihr Lysipp. Phidias schuf erhabene Götterbilder, aber er lieh ihnen noch die fremdartige Pracht des Stoffes; er um-

gab ihre majestätische Ruhe mit Abbildungen der gewaltsamsten Kämpfe in strengen Umrissen. Polyklet brachte es in den Verhältnissen zur Vollkommenheit, weswegen eine seiner Statuen die Regel der Schönheit genannt ward. Lysipp that sich in feurigen Bildnissen hervor, aber zu seiner Zeit war die Sculptur schon von ihrer ursprünglichen Bestimmung abgewichen, und suchte mehr den Reiz der Bewegung und des Lebens auszudrücken, als daß sie auf das Ideal der Formen gegangen wäre.

Aeschylus ist als der Schöpfer der Tragödie zu betrachten: in voller Rüstung, wie Pallas aus dem Haupte des Jupiter, sprang sie aus dem seinigen hervor. Er bekleidete sie würdig, und gab ihr einen angemeßenen Schauplatz, er erfand den scenischen Pomp, er belehrte nicht nur den Chor im Gesang und Tanz, sondern trat selbst als Schauspieler auf. Er entfaltete zuerst den Dialog, und beschränkte den lyrischen Theil der Tragödie, der jedoch bei ihm oft noch eine zu große Stelle einnimmt. Die Charaktere entwirft er mit wenigen kühnen und starken Zügen. Seine Plane sind äußerst einfach: er verstand es noch nicht, eine Handlung reich und mannichfaltig zu gliedern, und ihre Verwickelung und Auflösung in abgemeßene Fortschritte einzutheilen. Daher entsteht oft ein Stillstand, den er durch allzu gedehnte Chorgesänge noch fühlbarer macht. Aber alle seine Dichtungen offenbaren ein hohes und ernstes Gemüth. Nicht die sanfteren Rührungen, das Schrecken herrscht bei ihm: das Haupt der Medusa wird den erstarrenden Zuschauern entgegen gehalten. Seine Behandlung des Schicksals ist äußerst herbe; in seiner ganzen düstern Herrlichkeit schwebt es über den Sterblichen. Der Kothurn des Aeschylus hat gleichsam ein ehernes Gewicht: lauter riesenhafte Gestalten schreiten darauf

einher. Es scheint ihm fast Ueberwindung zu kosten, bloße Menschen zu schildern: Götter läßt er häufig auftreten, am liebsten Titanen, jene älteren Götter, welche die dunkeln Urkräfte der Natur bedeuten, und vorlängst in den Tartarus unter die heiter geordnete Welt hinunter gestoßen sind. Nach dem Maße seiner Personen sucht er die Sprache selbst, die sie führen, riesenmäßig anzuschwellen. Daraus entstehen schroffe Zusammensetzungen, Ueberladung mit Beiwörtern, im Lyrischen oft Verschlungenheit der Wortfügungen, und daraus große Dunkelheit. In der ganz einzigen Seltsamkeit seiner Bilder und Ausdrücke ist er dem Dante und Shakspeare ähnlich. Doch fehlt es diesen Bildern nicht an den furchtbaren Grazien, welche die Alten überhaupt am Aeschylus rühmen.

Aeschylus blühete recht in der ersten Kraft der geretteten griechischen Freiheit, von deren Gefühl er stolz durchdrungen zu sein scheint. Er hatte die größte und glorreichste Begebenheit Griechenlands, die Besiegung ja Vertilgung der persischen Uebermacht unter Darius und Xerxes als Augenzeuge erlebt, und in den denkwürdigen Schlachten von Marathon und Salamis mit ausgezeichneter Tapferkeit gefochten. In den Persern hat er den Triumph, welchen er mit erkämpfen half, durch einen Umweg besungen, indem er nämlich den Sturz der persischen Herrlichkeit und die schmähliche Rückkehr des kaum entflohenen Monarchen zu seinem Königssitz schildert. Er beschreibt darin mit den lebendigsten Farben die Schlacht bei Salamis. In diesem Stück, und in den Sieben vor Thebe strömt eine kriegerische Ader; die persönliche Neigung des Dichters zum Heldenleben schimmert unverkennbar hindurch. Sinnreich hat der Sophist Gorgias gesagt, dieses letztgenannte große Schauspiel habe Mars statt

statt des Bacchus ihm eingegeben; denn Bacchus war der Schutzgott der tragischen Dichter, nicht Apollo, was auf den ersten Blick befremdlich scheint; allein wir müßen uns erinnern, daß jener nicht bloß der Gott des Weins und der Freude, sondern der höheren Begeisterung war.

Unter den übrig gebliebenen Stücken des Aeschylus haben wir, was unendlich merkwürdig ist, eine vollständige Trilogie. Die antiquarische Notiz von den Trilogien ist diese, daß in der älteren Zeit die Dichter nicht mit einem einzigen Stücke um den Preis kämpften, sondern mit dreien, die jedoch nicht immer durch ihren Inhalt zusammenhiengen, denen noch ein viertes satirisches Drama angehängt ward. Alles dieß wurde an Einem Tage nach einander aufgeführt. In Bezug auf die tragische Kunst ist der Begriff einer Trilogie so zu faßen, daß eine Tragödie freilich nicht in's Unbestimmte verlängert und fortgesetzt werden kann, wie zum Beispiel das homerische Heldengedicht, dem man ganze Rhapsodien angehängt hat; dazu ist jene zu selbständig in sich geschloßen. Unbeschadet dessen laßen sich jedoch mehrere Tragödien vermöge eines gemeinsamen durch ihre Handlungen hindurchgehenden Verhängnisses zu einem großen Cyklus oder Kreißlauf verknüpfen. Auch die Beschränkung auf die Zahl drei ist dabei wohl befriedigend zu erklären. Es ist nämlich Satz, Gegensatz und Vermittlung. Der Vortheil dieser Verknüpfung war, daß aus der Betrachtung der zusammengestellten Geschichten eine vollständigere Befriedigung hervorgieng, als durch die einzelne Handlung zu erreichen möglich war. Uebrigens konnten die Gegenstände der drei Tragödien in der Zeit weit aus einander liegen, oder auch unmittelbar auf einander folgen.

Die drei Stücke dieser äschylischen Trilogie, die unter

dem Namen der Orestie zusammengefaßt wurde, sind Agamemnon, die Choëphoren oder nach unserer Art zu benennen, Elektra, und die Eumeniden oder Furien. Der Gegenstand des ersten ist die Ermordung des Agamemnon durch Klytämnestra bei seiner Heimkehr von Troja. In dem zweiten rächt Orestes seinen Vater, indem er seine Mutter ermordet: facto pius et sceleratus eodem. Diese That, wiewohl auf mächtige Bewegungsgründe vollbracht, ist dennoch der natürlichen und sittlichen Ordnung zuwider. Orest ist zwar als Fürst zur Ausübung der Gerechtigkeit auch in seiner eigenen Familie berufen, aber er muß sich verkleidet in die Wohnung des tyrannischen Usurpators seines Thrones einschleichen, und meuchelmörderisch zu Werke gehen. Das Andenken seines Vaters spricht ihn los, aber wie Klytämnestra auch den Tod verdient habe, die Stimme des Blutes klagt ihn innerlich an. Dieß wird in den Eumeniden als ein Zwist unter Göttern vorgestellt, wovon die einen die That des Orestes gutheißen, die andern ihn verfolgen, bis die göttliche Weisheit unter der Gestalt der Pallas die beiderseitigen Rechte ausgleicht, Frieden stiftet, und der langen Reihe von Verbrechen und Rachübungen, welche das atreïsche Königshaus verwüstet haben, ein Ende macht.

Zwischen dem ersten und zweiten Stücke verfließt ein beträchtlicher Zeitraum, während dessen Orest zum Manne heranwächst. Das zweite und dritte hingegen schließen sich in der Zeit unmittelbar an einander. Orest flüchtet sogleich nach Ermordung seiner Mutter gen Delphi, wo wir ihn zu Anfang der Eumeniden finden.

In jedem der beiden ersten Stücke ist eine Hinweisung auf das folgende sichtbar. Im Agamemnon weissagt Kassandra und der Chor am Schluße der übermüthigen Klytämnestra

und ihrem Gehülfen Aegisthus die künftige Vergeltung durch den Orest. In den Choephoren findet Orest sogleich nach Vollbringung der That keine Ruhe, die Furien seiner Mutter fangen an ihn zu verfolgen, und er verkündigt seinen Vorsatz gen Delphi zu flüchten.

Der Zusammenhang ist also einleuchtend, und man könnte die drei Stücke, welche ja auch in der Aufführung verknüpft wurden, als eben so viel Acte eines einzigen großen Dramas betrachten. Ich erwähne dieß, um der Rechtfertigung Shakspeares und anderer neuen Dramatiker darüber, daß sie einen größeren Kreiß menschlicher Schicksale in Eine Darstellung zusammengefaßt, hierdurch vorzugreifen, weil man jenen eben das vermeinte Beispiel der Alten entgegenstellt.

Im Agamemnon hat Aeschylus uns den plötzlichen Sturz vom höchsten Gipfel des Glückes und Ruhmes in den Abgrund des Verderbens zeigen wollen. Der Fürst, der Held, der Heerführer der gesammten Griechen wird in dem Augenblicke, wo ihm die glorreichste That gelungen, die Zerstörung Trojas, deren Lob aus dem Munde der größten Dichter in der Welt und Nachwelt wiederhallen sollte, beim Eintritt über die lange vermißte Schwelle seiner Heimat, unter den sorglosen Zubereitungen zu einem Festmahle erschlagen, nach Homers Ausdruck „wie der Stier an der Krippe," erschlagen von seinem treulosen Weibe; seinen Thron nimmt ihr unwürdiger Verführer ein, seine Kinder bleiben in der Verbannung oder in hülfloser Knechtschaft zurück.

Der Absicht gemäß, einen so entsetzlichen Glückswechsel auffallend zu machen, mußte der Dichter zuvörderst die Eroberung Trojas verherrlichen. Er hat dieß in der ersten Hälfte des Stückes auf eine eigenthümliche, wenn man will sonderbare, aber gewiß nachdrückliche und die Einbildungs-

kraft ergreifende Weise gethan. Für Klytämnestra ist es wichtig, nicht durch die Ankunft ihres Gemahls überrascht zu werden. Sie hat daher eine ununterbrochene Reihe von Signalfeuern von Troja bis Mykene veranstaltet, welche ihr das große Ereigniß melden sollen. Das Stück hebt an mit der Rede eines Wächters, der die Götter um Erlösung von seinen Mühseligkeiten anfleht, da er nun seit zehn Jahren, dem kalten Nachtthau ausgesetzt, die wechselnden Gestirne habe vorbeiziehen sehen, und immer vergeblich auf das Zeichen gewartet; zugleich beseufzt er heimlich das innere Verderbniß des Königshauses. In diesem Augenblicke sieht er die erwünschte Flamme auflodern, und eilt es seiner Gebieterin zu melden. Ein Chor von Greisen erscheint, und seine Gesänge setzen den trojanischen Krieg in seine verhängnißvollen Beziehungen, sie führen auf seinen Ursprung, auf alle damaligen Prophezeiungen zurück; auf die Opferung der Iphigenia, womit die Abfahrt der Griechen erkauft werden mußte. Klytämnestra erklärt dem Chor die Ursache ihrer Freudenopfer, bald tritt der Herold Talthybius auf, der alles als Augenzeuge verkündigt; das Schauspiel der eroberten, geplünderten, den Flammen Preis gegebenen Stadt, den Jubel der Sieger und die Glorie des Heerführers. Nur mit Widerstreben, um nicht seine glückwünschenden Gebete zu unterbrechen, offenbart er die Unglücksfälle der Griechen, ihre Zerstreuung, und den von vielen erlittenen Schiffbruch, worin sich sogleich der Zorn der Götter kund gethan. Man sieht leicht ein, wie wenig der Dichter die Einheit der Zeit beobachtet hat, wie er sich vielmehr des Vorrechtes seiner geistigen Herrschaft über die natürlichen Dinge bedient, und die kreißenden Stunden in ihrem Laufe seinem furchtbaren Ziel entgegen beflügelt. Nun kommt Agamemnon selbst mit einer

Art von Triumphzug gefahren: auf seinem Wagen nimmt vor ihm Kassandra, nach damaligem Heldenrecht seine kriegsgefangene Geliebte, einen niedrigeren Sitz ein. Klytämnestra begrüßt ihn mit heuchlerischer Freude und Ehrerbietung, sie läßt durch ihre Sklavinnen die kostbarsten goldgestickten Purpurdecken auf den Boden breiten, damit der Fuß des Siegers ihn nicht berühre. Agamemnon verweigert mit weiser Mäßigung diese nur den Göttern gebührende Ehre; endlich folgt er ihren Einladungen und geht in das Haus. Der Chor fängt an, dunkle Ahndungen zu hegen. Klytämnestra kommt wieder, um durch freundliches Zureden die Kassandra mit in's Verderben zu locken. Diese bleibt stumm und unbeweglich, aber kaum ist die Königin hinweg, so bricht sie, von prophetischer Wuth ergriffen, in verwirrte Wehklagen aus; bald enthüllt sie ihre Weissagungen dem Chor deutlicher, sie sieht im Geiste alle Gräuel, welche in diesem Hause verübt worden: jenes thyesteïsche Gastmahl, wovon die Sonne ihre Blicke abwandte; die Schatten der zerfleischten Kinder erscheinen ihr auf den Zinnen des Pallastes. Sie sieht auch die eben vorbereitete Mordthat an ihrem Gebieter, und, wiewohl vor dem Mordgeruche schaudernd, stürzt sie sich, wie vom Wahnsinne ergriffen, ihrem unentrinnbaren Tode entgegen, in das Haus; man hört hinter der Scene die Seufzer des sterbenden Agamemnon. Der Pallast öffnet sich, Klytämnestra steht neben der Leiche ihres Königs und Gemahls, als eine trotzige Verbrecherin, die ihre That nicht nur bekennt, sondern sich deren rühmt, und sie als gerechte Vergeltung für die Agamemnons Ehrgeize geopferte Iphigenia rechtfertigen will. Die Eifersucht gegen Kassandra und das verbrecherische Bündniß mit dem unwürdigen Aegisth, der erst nach vollbrachter That am Schluße des Stückes ankommt,

sind als Antriebe ganz in den Hintergrund geschoben und kaum berührt; dieß war nöthig, um die Würde des Gegenstandes zu retten. Aber auch sonst durfte Klytämnestra nicht als ein schwaches verführtes Weib geschildert werden, sondern mit Zügen jenes Heldenalters, das an blutigen Katastrophen so reich ist, wo alle Leidenschaften gewaltsam waren, und die Menschen im Guten und Bösen über das gewöhnliche Maß der späteren kleiner gewordenen Geschlechter hinausgiengen. Was ist empörender, was beweist eine tiefere Ausartung der Menschennatur, als grausame Verbrechen im Schooße feiger Weichlichkeit empfangen? Wenn der Dichter einmal solche Verbrechen zu schildern hat, so soll er auf keine Weise sie zu beschönigen, oder den Abscheu davor zu mildern suchen. Daß uns die Opferung der Iphigenia so nahe gerückt wird, hat überdieß den Vortheil, allzu bitterm Unwillen über den Sturz Agamemnons vorzubeugen. Er ist allerdings nicht schuldlos, eine frühere That fällt auf sein Haupt zurück, nach den religiösen Vorstellungsarten der Griechen lastete überdieß ein alter Fluch auf seinem Hause: Aegisthus, der Urheber seines Untergangs ist ein Sohn eben jenes Thyestes, an dem sein Vater Atreus eine so unnatürliche Rache nahm; und dieser verhängnißvolle Zusammenhang wird uns durch die Chöre, besonders aber durch die Weissagungen der Kassandra lebhaft vor die Seele gebracht.

Die hier sich anschließenden Choëphoren (d. h. die Spenderinnen des Todtenopfers, von denen als dem Chore das Trauerspiel benannt wird) übergehe ich für jetzt: ich behalte mir vor, davon zu reden, wann ich eine Vergleichung der Behandlungsweise desselben Stoffes bei den drei Dichtern anstellen werde.

Der Gegenstand der Eumeniden ist, wie ich schon oben

erwähnte, die Entsündigung und Lossprechung des Orest von seiner Blutschuld; es ist ein Rechtshandel, aber ein solcher, wo Götter anklagen, vertheidigen, und dem Gericht vorsitzen, und dessen Wichtigkeit und Behandlung dieser Majestät entspricht. Die Scene selbst brachte dabei den Griechen das Ehrwürdigste, was sie kannten, vor Augen.

Sie wird eröffnet vor dem weltberühmten Tempel zu Delphi, der den Hintergrund einnimmt; die bejahrte Pythia tritt auf in priesterlicher Tracht, verrichtet ihr Gebet an alle Götter, welche dem Orakel vorstanden oder noch vorstehen, redet das versammelte Volk an (das wirkliche) und geht in den Tempel, um sich auf den Dreifuß zu setzen. Sie kommt zurück voll Entsetzen, und beschreibt, was sie im Tempel gesehen, einen blutbefleckten schutzflehenden Mann, und rings umher schlafende Frauen mit Schlangenhaaren; hierauf geht sie durch den vorigen Eingang ab. Apollo tritt alsdann hervor, mit dem Orest in Reisetracht, Schwert und Oelzweig in den Händen. Er verspricht ihm seinen ferneren Schutz, gebietet ihm nach Athen zu flüchten, und empfiehlt ihn der Obhut des nicht sichtbar gegenwärtigen Mercurs, welche besonders den Reisenden und solchen, die sich unbemerkt durchschleichen müßen, gewidmet war.

Orest geht nach der Seite der Fremden ab, Apollo in den Tempel zurück, der offen bleibt, und die rings auf Seßeln schlafenden Furien im Innern erblicken läßt. Jetzt kommt der Schatte Klytämnestras die charonische Stiege herauf, und durch die Orchestra auf die Bühne. Man darf sie sich nicht als ein hageres Gerippe denken, sondern die Gestalt der Lebenden, nur bleich, in der Brust noch die Wunden, in luftfarbige Gewänder gehüllt. Sie ruft die Furien mit vielen Vorwürfen auf, und verschwindet dann, wahrscheinlich

durch eine Versenkung. Diese erwachen, und da sie den Orest nicht mehr finden, tanzen sie während des Chorgesanges in wildem Taumel auf der Bühne umher. Apoll tritt wieder aus dem Tempel, und scheucht sie als verhaßte, sein Heiligthum entweihende Wesen weg. Man denke ihn sich dabei mit dem erhabenen Unwillen und der drohenden Stellung des vaticanischen Apoll, mit Köcher und Bogen, sonst mit Leibrock und Chlamys bekleidet.

Jetzt verwandelt sich die Scene, da die Griechen aber bei dergleichen gern den kürzesten Weg zu gehen pflegten, so blieb vielleicht der Hintergrund unverändert, und mußte nun den Tempel der Pallas auf dem Marshügel (Areopagus) vorstellen, die Seitendecorationen verwandeln sich in Athen und die Landschaft umher. Orest kommt wie ein Flüchtling aus der Fremde, und umschlingt hülfebittend die vor dem Tempel stehende Statue der Pallas. Der Chor (der nach der eigenen Angabe des Dichters schwarz gekleidet war, mit purpurnem Gürtel und Schlangen in den Haaren, die Masken etwa wie furchtbar schöne Medusenköpfe, auch das Alter nach den Grundsätzen der Plastik nur angedeutet) folgt ihm hieher auf dem Fuße nach, bleibt aber nun den übrigen Theil des Stückes hindurch unten in der Orchestra. Zuerst hatten sich die Furien gezeigt als Raubthiere, wüthend darüber, daß die Beute ihnen entsprungen, jetzt besingen sie mit ruhiger Würde ihr hohes furchtbares Amt unter den Sterblichen, sprechen das ihnen verfallene Haupt des Orestes an, und weihen es mit geheimnißvollen Zauberworten endloser Qual. Pallas, die kriegerische Jungfrau, kommt auf einem vierspännigen Wagen, durch das Gebet des Schützlings herbeigerufen. Sie erfragt und hört mit Ruhe das Anliegen Orests und seiner Widersacherinnen, endlich übernimmt sie, nach weiser Erwägung

jeder Rücksicht, das ihr von beiden angetragene Schiedsrichteramt. Die zusammenberufenen Richter nehmen ihre Sitze auf den Stufen des Tempels ein, der Herold gebietet durch die Trompete dem Volke Stillschweigen wie bei einer wirklichen Gerichtsverhandlung. Apollo tritt herzu, um für seinen Schützling zu sprechen, die Furien verweigern vergeblich seine Einmischung, und nun werden die Gründe für und gegen die That zwischen ihnen in kurzen Reden durchgestritten. Die Richter werfen ihre Steinchen in die Urne, Pallas wirft ein weißes hinzu, alles ist in der höchsten Spannung, Orest ruft voller Seelenangst zu seinem Beschützer:

O Phöb' Apollon, wie entschieden wird der Zwist?

Die Furien dagegen:

O schwarze Nacht! Stammmutter, schaust du dieses an?

Bei der Zählung findet sich die Zahl der schwarzen und weißen Steinchen gleich, und der Beklagte ist dadurch nach Erklärung der Pallas losgesprochen. Er bricht in freudige Danksagungen aus, während die Furien sich gegen den Frevelmuth der jungen Götter empören, der sich Alles wider die vom titanischen Stamme erlaube. Pallas erträgt ihren Zorn gleichmüthig, redet mit Güte, ja mit Verehrung zu ihnen; diese sonst so unzähmbaren Wesen können ihrer milden Beredsamkeit nicht widerstehen. Sie versprechen das Land, wo sie herrscht, zu segnen, Pallas dagegen, ihnen ein Heiligthum im attischen Gebiet einzuräumen, wo sie die Eumeniden, das heißt die Wohlwollenden, genannt werden. Alles endiget mit einem feierlichen Umzuge und segnenden Gesängen, indem Schaaren von Kindern, Frauen und Greisen, in purpurnen Gewändern und mit Fackeln die Furien hinausgeleiten.

Werfen wir jetzt einen Blick auf die ganze Trilogie zurück. Im Agamemnon herrscht am meisten die Willkür in

der unternommenen und ausgeführten That; die erste handelnde Person ist eine große Verbrecherin, und das Stück endiget mit dem empörenden Eindruck triumphierender frevelhafter Tyrannei. Die Beziehung auf ein früher vorbereitendes Verhängniß habe ich schon erwähnt.

Die That in den Choëphoren ist theils vom Apollo befohlen, also Veranstaltung des Schicksals, theils aus natürlichen Antrieben entsprungen: der Begierde den Vater zu rächen, der Bruderliebe für die unterdrückte Elektra. Der Kampf zwischen der Natur und dem sittlichen Gesetz kommt erst nach der That recht zum Vorschein, und gönnet auch hier dem Zuschauer keine volle Beruhigung.

Die Eumeniden stehen gleich vom Anfange auf der höchsten tragischen Höhe; alles Vorhergegangene ist wie in einem Brennpunkt versammelt. Orest ist zum bloß leidenden Werkzeuge des Schicksals geworden. Das freie Handeln ist in die höhere Sphäre der Götter übergegangen. Pallas ist eigentlich die Hauptperson. Der Widerspruch zwischen den heiligsten Verhältnissen, der im Leben öfter vorkommt, unauflösbar für den Menschen, wird als ein Zwist in der Götterwelt vorgestellt.

Und dieß führt mich auf die tiefe Bedeutung des Ganzen. Die alte Mythologie überhaupt ist symbolisch, wiewohl nicht allegorisch, was sich allerdings unterscheiden läßt. Allegorie ist die Personification eines Begriffes, eine lediglich in dieser Absicht vorgenommene Dichtung; symbolisch aber ist das, was die Einbildungskraft zwar auf andere Veranlaßungen gedichtet, oder was sonst eine von dem Begriff unabhängige Wirklichkeit hat, was aber dennoch einer sinnbildlichen Auslegung sich willig füget, ja sie von selbst darbietet.

Die Titanen überhaupt bedeuten die dunkeln geheimniß-

vollen Urkräfte der Natur und des Gemüthes; die jüngeren Götter, was mehr in den Kreiß des Bewußtseins eintritt. Jene sind dem ursprünglichen Chaos näher verwandt, diese gehören einer schon geordneten Welt an. Die Furien sind die furchtbare Gewalt des Gewißens, in so fern es auf dunkeln Gefühlen und Ahndungen beruht, und keinen Vernunftgründen weicht. Vergebens mag Orest sich alle noch so gerechten Bewegungsgründe seiner That vorhalten, die Stimme des Blutes klagt ihn an. Apollo ist der Gott der Jugend, der edlen Aufwallung leidenschaftlichen Unwillens, der kühnen That. Darum hat er sie befohlen. Pallas ist besonnene Weisheit, Gerechtigkeit und Mäßigung, welche allein den Streit zu schlichten vermag.

Schon das Einschlafen der Furien im Tempel ist symbolisch: nur in der heiligen Freistätte, in der Zuflucht zur Religion findet der Flüchtling Ruhe vor seiner Gewißensqual. Kaum aber hat er sich in die Welt hinausgewagt, so erscheint das Bild der ermordeten Mutter, und erweckt sie wieder. Auch in den Reden der Klytämnestra liegt das Symbolische oben auf, wie in den Attributen der Furien, den Schlangen, dem Aussaugen des Blutes. So der Abscheu des Apollo vor ihnen; diese Sinnbildlichkeit geht durch alles hindurch. Die gleiche Stärke der Triebfedern für und gegen die That wird durch die getheilte Anzahl der Richter bezeichnet. Wenn endlich den besänftigten Furien ein Heiligthum im athenischen Gebiet eingeräumt wird, so heißt dieß: die Vernunft soll ihre sittlichen Grundsätze nicht überall gegen den unwillkürlichen Trieb geltend machen wollen, es giebt im menschlichen Gemüth eine nicht zu überschreitende Gränze, welche zu berühren jeder ehrfurchtsvoll vermeiden muß, der inneren Frieden bewahren will.

So viel von der tiefen philosophischen Bedeutung, die uns bei diesem Dichter, der nach Ciceros Zeugniß ein Pythagoräer war, nicht unerwartet kommen darf. Aeschylus hatte aber auch politische Zwecke. Zunächst die Verherrlichung Athens. Delphi war der religiöse Mittelpunkt Griechenlands, und doch, wie tritt es in den Schatten zurück! Nur gegen den ersten Andrang der Verfolgung kann es den Orest schützen, ihn nicht vollständig frei machen; dieß ist dem Lande der Gesetzmäßigkeit und Menschlichkeit vorbehalten. Er wollte ferner, und dieß war die Hauptsache, als zum Heil Athens wesentlich, den Areopag empfehlen, einen unbestechlichen, jedoch milden Gerichtshof, bei dem besonders das weiße dem Verklagten günstige Steinchen der Pallas eine Erfindung ist, welche der Menschlichkeit der Athener Ehre macht. Der Dichter zeigt uns, wie aus einem ungeheuren Kreißlauf von Verbrechen eine Anstalt hervorgeht, die ein Segen für die Menschheit wurde.

Ich finde nicht, daß dem Aeschylus durch das ausdrückliche Zeugniß irgend eines Alten dieser Zweck zugeschrieben wird. Allein er ist unverkennbar, besonders in der Rede der Pallas nach beendigter Anklage und Vertheidigung. Auch stimmt dieß mit der Angabe überein, daß in demselben Jahre, wo die Orestie aufgeführt worden, dem ersten der achtzigsten Olympiade, ein gewisser Ephialtes das Volk gegen den Areopag aufwiegelte, welcher der beste Wächter der alten strengeren Verfaßung war, und die demokratischen Ausschweifungen im Zaume hielt. Dieser Ephialtes wurde bei Nacht von einer unbekannten Hand ermordet. Aeschylus erhielt den ersten Preis in den theatralischen Spielen, indessen weiß man, daß er bald darauf Athen verlaßen, und seine letzten Lebensjahre in Sicilien zugebracht. Es ist möglich, daß,

wiewohl die Kampfrichter ihm hatten Gerechtigkeit widerfahren laßen, der große Haufe dennoch einen Widerwillen gegen ihn faßte, und daß ihn dieß auch ohne förmlich ausgesprochenes Verbannungsurtheil bewog, seine Vaterstadt zu meiden. Die Sage, der Anblick des allzu entsetzlichen Furienchors habe Kindern tödliche Zuckungen und Frauen Fehlgeburten zugezogen, scheint mir fabelhaft. Schwerlich wäre ein Dichter gekrönt worden, durch dessen Schuld solche Vorfälle das Fest entweiht hätten.

Aber thun solche fremdartige Zwecke, wird man fragen, dem reinen poetischen Eindrucke des Ganzen keinen Abbruch? Freilich auf die Weise, wie viele Dichter und schon Euripides sich in solchen Fällen benommen haben. Bei'm Aeschylus aber ist viel mehr die Absicht der Poesie dienstbar, als diese jener. Er steigt nicht zu einer beschränkten Wirklichkeit hinab, sondern erhebt sie in eine höhere Sphäre, und knüpft sie an die erhabensten Vorstellungen an.

An der Orestie des Aeschylus besitzen wir gewiß eins der erhabensten Gedichte, wozu sich je eine menschliche Einbildungskraft erschwungen, und wahrscheinlich die reifste und vollkommenste unter allen Hervorbringungen seines Genius. Die Zeitangabe stimmt hiemit überein: denn er war wenigstens sechzig Jahr alt, als er diese Schauspiele auf die Bühne brachte, die letzten, womit er zu Athen um den Preis warb. Indessen ist jedes der übrigen auf uns gekommenen Stücke für eine Seite der Eigenthümlichkeit des Dichters, oder für die Stufe der Kunst, worauf er jedesmal stand, merkwürdig.

Die Schutzgenoßinnen möchte ich für eins seiner früheren Werke halten. Vermuthlich stand es, zu einer Trilogie von Tragödien über denselben Gegenstand gehörig, zwischen zwei andern in der Mitte, deren Namen sich auch im Verzeichniß

finden, nämlich den Aegyptiern und den Danaiden. Das erste schilderte die Flucht der Danaiden aus Aegypten vor der verabscheuten Vermählung mit ihren Vettern; das zweite, wie sie Schutz in Argos suchen und finden; das dritte die Ermordung der aus Zwang genommenen Gatten. Wir sind geneigt, in dem Inhalt der beiden ersten Stücke nur einzelne Auftritte, Einleitungen zu der erst eigentlich tragischen Handlung des letzten zu sehen. Allein die Tragödie war auf dieser Stufe eben so genügsam in Begränzung des Ganzen, als bedürftig in Absicht auf Verknüpfung zu einem größeren Kreiße. Der Chor in den Schutzgenoßinnen ist nicht bloß mithandelnd, wie in den Eumeniden, sondern er ist in so fern die Hauptperson, als die Theilnahme sich auf ihn vornehmlich lenken soll. Diese Verfaßung der Tragödie ist weder der Schilderung eigenthümlicher Gemüthsart, noch der Rührung durch Leidenschaften, nach der griechischen Kunstsprache weder dem Ethos noch dem Pathos günstig. Der Chor hat nur Eine Stimme, nur Eine Seele: das einer ganzen Schaar junger Mädchen gemeinsame Gemüth würde durch jede ausschließende Besonderheit in Widerspruch mit der Natur der Dinge gesetzt werden; es läßt sich nur mit den allgemeinen Zügen der Menschheit, dann des Geschlechtes und Alters, allenfalls der Nation bezeichnen. Dieß letzte hat Aeschylus mehr gewollt, als geleistet: er legt ein großes Gewicht auf die ausländische Stammesart der Danaiden; doch bezeugt er sie nur von ihnen, ohne den fremden Charakter in ihren Reden selbst erkennen zu laßen. Gesinnungen, Entschlüße, Handlungen Vieler, so übereinstimmend offenbart, gefaßt und vollführt wie die Bewegungen einer geordneten Kriegerschaar, haben schwerlich das Ansehen von etwas frei und unmittelbar aus dem Innersten Kommendem. Lagen und Schicksale

aber erregen in einem einzelnen bis zur vertrauten Bekanntschaft entwickelten Beispiele die Theilnahme stärker, als in einer Menge gleichförmig wiederholter Abdrücke, die zur Masse werden. Man muß es mehr als bezweifeln, ob Aeschylus die Geschichte des dritten Stückes so behandelt haben wird, daß die einzige Danaïde, welche Ausnahme macht, Hypermnestra, mit ihrem Mitleiden oder ihrer Liebe der Hauptgegenstand wurde; vermuthlich hat er auch hier die in herrlichen Chorgesängen ausgesprochenen Klagen, Wünsche, Besorgnisse und Gebete Aller, diese gesellige Festlichkeit des Handelns und Leidens vorwalten laßen.

Auch in den Sieben vor Thebe sprechen der König und der Bote, deren Reden den größten Theil des Stückes ausfüllen, mehr kraft ihres Amtes, als wie Dolmetscher persönlicher Gefühle. Die Schilderung des die Stadt bedrohenden Angriffes und der sieben Führer, die sich wie himmelstürmende Giganten zu deren Untergang verschworen haben, und ihren Uebermuth in den Sinnbildern der Schilde zur Schau tragen, ist epischer Stoff, in tragischen Pomp gekleidet. Diese lange steigende Vorbereitung ist des einen erschütternden Augenblickes werth, wo Eteokles, der bis dahin, wachsam und muthig gefaßt, an jedem Thor einem der trotzenden Feinde einen vaterlandsliebenden Helden entgegengestellt hat, da ihm nun als der siebente der Stifter des ganzen Unheils, Polynikes geschildert wird, hingerißen von den Furien der väterlichen Flüche, ihn selbst bekämpfen will, und ungeachtet aller Beschwörungen des Chores, mit klarem Bewußtsein des unausweichlichen Verderbens sich dem Bruderwechselmorde entgegenstürzt. Der Krieg an sich ist kein Gegenstand für die Tragödie, von der bedeutungsvollen Rüstung führt uns der Dichter rasch zur Entscheidung fort: die Stadt ist gerettet,

die beiden Thronbewerber sind gegenseitig durch ihre eigene Hand gefallen, und ihre Leichenklage, worein sich die Schwestern und der Chor der thebanischen Mädchen theilen, beschließt das Ganze. Merkwürdig ist es, daß der Entschluß der Antigone trotz des Verbotes ihren Bruder nicht unbeerdigt zu laßen, womit Sophokles sein Stück dieses Namens eröffnet, hier dem Ende eingeflochten ist, wodurch sich also, wie in den Choephoren eine neue Verwickelung unmittelbar anknüpft.

Ich wünschte annehmen zu dürfen, Aeschylus habe die Perser bloß aus Gefälligkeit gegen den König von Syrakus, Hiero, gedichtet, der begierig war, sich die großen Begebenheiten des persischen Krieges mehr zu vergegenwärtigen. So lautet auch eine Angabe, nach einer andern aber war das Stück schon früher in Athen gegeben worden. Es ist abweichend durch die Wahl des Stoffes, die wir oben berührten, und in der Behandlung unter allen Tragödien des Dichters, die wir haben, unstreitig die unvollkommenste. Kaum wird anfangs durch das Traumgesicht der Atossa die Erwartung hingehalten; mit der ersten Botschaft ist sogleich die ganze Katastrophe da, und an keinen Fortschritt weiter zu denken. Indessen wäre es auch kein rechtes Drama, so ist es doch ein stolzer Siegesgesang der Freiheit, verkleidet in die weiche und endlose Wehklage um die gefallene Herrlichkeit des Unterjochers. Mit großer Weisheit schildert der Dichter hier und in den Sieben vor Thebe den Ausgang der Kämpfe nicht als zufällig, wie er fast immer bei'm Homer erscheint, (denn dem Zufall soll einmal in der Tragödie nichts eingeräumt werden) sondern durch übermüthige Verblendung auf der einen, durch besonnene Mäßigung auf der andern Seite voraus bedingt.

Der gefeßelte Prometheus stand vermuthlich wiederum in der Mitte zwischen zwei andern, dem feuerbringenden und dem erlösten Prometheus. Von dem ersten finden sich unter den verlorenen Stücken, die hier und da erwähnt werden, zwei Namen, der Form nach verschieden, durch die Bedeutung einander sehr ähnlich. Einige Gelehrte haben demnach zwei verschiedene Stücke angenommen, andere die beiden Namen als gleichgeltend betrachtet. In diesem Falle wäre dann das erste Glied der Trilogie zweifelhaft, weil ein auf die Erfindung des Feuers bezügliches Fragment unverkennbar aus einem satyrischen Drama entnommen ist. Von dem erlösten Prometheus ist uns ein bedeutendes Bruchstück in der lateinischen Uebersetzung des Attius aufbehalten.

Der gefeßelte Prometheus ist die Darstellung standhaften Leidens, und zwar des unsterblichen Leidens eines Gottes. An einen öden Felsen, dem umkreißenden Ocean gegenüber, hingebannt, umfaßt dieß Schauspiel dennoch die Welt, den Olymp der Götter und die menschenbewohnte Erde, alles über dem jähen Abgrunde der dunkeln titanischen Urkräfte kaum noch in sichrer Verfaßung ruhend. Prometheus leidet nicht im Einverständniß mit der weltregierenden Macht, sondern er büßt seine Empörung gegen sie, und diese Empörung besteht in nichts anderm, als der bezweckten Vervollkommnung des Menschengeschlechtes. So wird er ein Bild der Menschheit selbst, wie sie mit unseliger Voraussicht an ihr enges Dasein festgeschmiedet, ohne irgend einen Bundesgenoßen, den gegen sie verschwornen unerbittlichen Naturkräften nichts als ein unerschüttertes Wollen, und das Bewußtsein ihrer hohen Ansprüche entgegen zu setzen hat. Die andern Dichtungen der griechischen Tragiker sind einzelne Tragödien; diese, möchte ich sagen, ist die Tragödie selbst: ihr innerster Geist in seiner

ersten noch ungemilderten Herbigkeit, ganz darniederwerfend und vernichtend offenbart.

Aeußerliche Handlung ist wenig in diesem Stücke: vom Anfange an duldet und will Prometheus, er will und duldet immer das Gleiche. Aber der Dichter hat meisterhaft in das unwiderruflich Festgesetzte noch Wechsel und Fortschritt zu bringen, und die unerreichte Größe seines erhabenen Titanen an dessen Umgebungen abzumeßen gewußt. Erst das Schweigen des Prometheus während seiner grausamen Feßelung und der rauhen Aufsicht der Stärke und Gewalt, gegen deren Drohungen Vulkan, ihr Werkzeug, nur ein unersprießliches Mitleiden aufzubringen hat; dann seine einsame Klage, die Ankunft der weiblich zarten Oceaniden, unter deren zagendem Bedauern er seinem Gemüth hingegebner Luft macht, die Ursachen seines Falles erzählt, und von der Zukunft weissagt, jedoch mit weiser Zurückhaltung sie nur halb enthüllt; der Besuch des alten Oceanus, eines verwandten Gottes vom Stamme der Titanen, der unter dem Schein, sich eifrig für ihn verwenden zu wollen, ihm doch zur Unterwerfung gegen Zeus räth, und deswegen mit stolzer Verachtung von ihm weggewiesen wird: wie dann die im Wahnsinn umhergetriebene Io herbeikommt, ein Opfer derselben Tyrannei, welcher Prometheus unterliegt; wie er ihr die noch bevorstehenden Irrsale, und ihr endliches Schicksal prophezeit, das mit dem seinigen zusammenhängt, weil aus ihrem Blute nach vielen Menschenaltern ihm ein Retter entstehen soll; wie ferner Merkur, als der Bote des Welttyrannen, gebieterisch drohend ihm sein Geheimniß abfordert, auf welche Weise Zeus auf seinem Throne gegen alle Tücken des Schicksals zu sichern sei; wie zuletzt nach kaum ausgesprochener Weigerung, unter Donner, Blitz, Sturm und Erdbeben, Pro-

metheus zusammt dem Felsen, der ihn gefeßelt hält, in den Schooß der Unterwelt hinabgeschlungen wird. Der Triumph des Unterliegens ist wohl niemals glorreicher gefeiert worden, und man hat Mühe zu begreifen, wie der Dichter im erlösten Prometheus sich auf der gleichen Höhe hat erhalten mögen.

Ueberhaupt sind die Schauspiele des Aeschylus ein Beispiel unter vielen, daß in der Kunst wie in der Natur riesenhafte Erzeugnisse denen von geregeltem Ebenmaß vorangehen, welche sich dann bis zur Niedlichkeit und Unbedeutendheit verkleinern, und daß die Poesie in ihrer ursprünglichen Erscheinung immer der Ehrwürdigkeit der Religion am nächsten ist, wie sich diese auch unter dem jedesmaligen Menschengeschlecht gestalten mochte.

Eine uns aufbewahrte Aeußerung des Dichters beweiset, daß er sich auf dieser Stufe zu behaupten strebte, und das Herabsinken vom Göttlichen durch künstliche Ausbildung geflißentlich mied. Seine Brüder munterten ihn auf, einen neuen Päan zu schreiben. Er antwortete: „der alte von „Tynnichus sei am besten gedichtet; dem seinigen mit diesem „zusammengehalten würde es eben so ergehen, wie den neueren „Statuen mit den alten; denn diese, bei aller Einfachheit, „würden für göttlich gehalten, die neuen sorgfältig ausgear„beiteten hingegen würden zwar bewundert, machten aber we„niger den Eindruck von einer Gottheit.“ Wie in Allem, so führte ihn auch in seiner Berührung mit dem Gottesdienste seine Kühnheit bis an die äußerste Gränze, und so geschah es, daß er beschuldigt wurde, in einem seiner Stücke die eleusinischen Geheimnisse verrathen zu haben, und nur auf die Fürbitte seines Bruders Amynias, der die in der Schlacht bei Salamis empfangenen Wunden vorzeigte, losgesprochen

ward. Vielleicht glaubte er, in der dichterischen Mittheilung sei die Weihung zu den Mysterien schon enthalten, und niemanden werde auf diesem Wege etwas offenbart, der dessen nicht würdig sei.

Der tragische Stil des Aeschylus ist allerdings noch unvollendet, und schweift nicht selten in unverschmolzenen epischen und lyrischen Bestandtheilen aus. Abgerißen, unmäßig, hart ist er oft; kunstvollere Tragödien nach ihm zu dichten, war sehr möglich, in der fast übermenschlichen Großheit möchte er wohl immer unübertroffen bleiben, da ihn hierin sein glücklicher jüngerer Nebenbuhler, Sophokles, selbst nicht erreichte. Dieser that über ihn den Ausspruch, und kündigte sich dadurch als einen denkenden Künstler an: „Aeschylus thue das Rechte, aber ohne es zu wißen;" einfache Worte, die jedoch das ganz erschöpfen, was wir unter einem bewußtlos wirkenden Genius verstehen.

Siebente Vorlesung.

Leben und dichterischer Charakter des Sophokles. Schätzung seiner Tragödien im Einzelnen.

Sophokles fällt mit seinem Geburtsjahre zwischen die seines Vorgängers und des Euripides fast in die Mitte hinein, so daß er etwa ein halbes Menschenalter von jedem absteht; die Angaben stimmen nicht ganz überein. Von beiden aber war er den größten Theil seines Lebens hindurch Zeitgenoße. Mit Aeschylus hat er häufig um den tragischen Epheukranz gerungen, und den Euripides, der doch gleichfalls ein hohes Alter erreichte, hat er noch überlebt. Es scheint, daß eine gütige Vorsehung an diesem einzigen Manne dem Menschengeschlechte, um im Sinne der alten Religion zu sprechen, die Würde und die Glückseligkeit seines Looßes offenbaren wollte, indem sie ihm zu allem Göttlichen, was das Gemüth und den Geist schmücken und erheben kann, auch alle erdenklichen Segnungen des Lebens verlieh. Von wohlhabenden und angesehenen Eltern, als freier Bürger des gebildetsten Staates von Griechenland geboren zu sein, dieß waren nur die ersten Voraussetzungen dazu. Schönheit des Leibes wie der Seele, und ungestörter Gebrauch von beider Kräften in vollkommener

Gesundheit bis an das äusserste Ziel des menschlichen Lebens, eine Erziehung in der gewähltesten Fülle der Gymnastik und Musik, deren jene so mächtig war, schönen Naturanlagen Energie, diese, Harmonie zu ertheilen; die süße Blüthe der Jugend, und die reife Frucht des Alters; der Besitz und ununterbrochene Genuß der Poesie und Kunst, und die Ausübung heiterer Weisheit; Liebe und Achtung unter den Mitbürgern, Ruhm im Auslande, und das Wohlgefallen und die Gnade der Götter: dieß sind die allgemeinsten Züge von der Geschichte dieses frommen heiligen Dichters. Es ist als ob die Götter, unter denen er sich besonders dem Bacchus als dem Geber aller Freude und dem Bildner des vormals rohen Menschengeschlechtes durch Darstellung seiner tragischen Festspiele frühzeitig widmete, gewünscht hätten, ihn unsterblich zu machen, so lange schoben sie seinen Tod hinaus; und da dieß nicht möglich war, lösten sie sein Leben wenigstens so gelinde als möglich, um ihn unvermerkt eine Unsterblichkeit mit der andern, die lange Dauer seines irdischen Daseins mit der Unvergänglichkeit seines Namens vertauschen zu laßen. Als ein Jüngling von sechszehn Jahren wurde er wegen seiner Schönheit gewählt, dem Chor der Jünglinge, welche nach der Schlacht bei Salamis (in welcher Aeschylus mitgefochten und sie herrlich geschildert) den Päan um die aufgerichtete Trophäe aufführten, nach griechischer Sitte auf der Leier spielend vorzutanzen; so daß die schönste Entfaltung seiner Jugendblüthe mit der glorwürdigsten Epoche des athenischen Volkes in denselben Moment zusammentraf. Ein Feldherrn-Amt verwaltete er zugleich mit Perikles und Thukydides, schon dem Greisenalter näher; ferner das Priesterthum eines einheimischen Heroen. Im fünfundzwanzigsten Jahre fieng er an Tragödien aufzuführen, zwanzigmal erwarb er den Sieg,

öfter die zweite Stelle, niemals die dritte; in dieser Bemühung fuhr er mit zunehmendem Gelingen fort, bis über sein neunzigstes Jahr hinaus, ja vielleicht rühren aus dieser späten Zeit einige seiner größten Werke her. Man hat die Sage, er sei von einem älteren Sohn oder Söhnen verklagt worden, weil er einen Enkel von einer andern Gattin zärtlicher liebte, als sei er vor Alter kindisch geworden, und nicht mehr im Stande sein Vermögen zu verwalten. Er habe statt aller Vertheidigung den Richtern seinen so eben gedichteten Oedipus in Kolonos, oder nach Andern den herrlichen Chorgesang daraus, welcher Kolonos, seinen Geburtsort, verherrlicht, vorgelesen, und hierauf seien die Richter ohne Weiteres bewundernd auseinander gegangen, und man habe ihn im Triumph nach Hause begleitet. Wenn es gegründet ist, daß er den eben genannten zweiten Oedipus so spät geschrieben, wie selbiger denn in der Entfernung von allem herben Ungestüm der Jugend, in der reifen Milde die Spuren davon an sich trägt, so gewährt uns dieß das Bild zugleich des liebenswürdigsten und ehrwürdigsten Alters. Wiewohl die abweichenden Sagen von seiner Todesart fabelhaft scheinen, so stimmen sie doch darin überein, und haben auch diese wahrhafte Bedeutung, daß er mit seiner Kunst oder etwas darauf Bezug Habendem beschäftigt ohne Krankheit verschieden sein soll; daß er also, wie ein grauer Schwan des Apollo sein Leben in Gesängen ausgehaucht. So achte ich auch die Geschichte, wie der lacedämonische Feldherr, welcher den Ort seiner väterlichen Begräbnisse verschänzt hatte, durch eine doppelte Erscheinung des Bacchus angemahnt worden sei, die Beerdigung des Sophokles daselbst zu gestatten, und deshalb einen Herold an die Athener gesandt, für wahrhaft; so wie alles, was dazu dient, die verklärte Ehrwürdigkeit dieses

Mannes in's Licht zu stellen. Fromm und heilig nannte ich ihn in seinem eigenen Sinne. Aber wiewohl seine Werke ganz die antike Großheit, Anmuth und Einfalt athmen, ist er dennoch unter allen griechischen Dichtern derjenige, dessen Empfindungen am meisten Verwandtschaft mit dem Geiste unserer Religion haben.

Nur Eine Naturgabe war ihm versagt: eine tönende Stimme zum Gesange. Er konnte nur die harmonischen Ergießungen anderer Stimmen veranlaßen und lenken, und soll daher auch die vorher bestehende Sitte, daß der Dichter in seinen Stücken selbst mitspielte, für sich aufgehoben, und nur ein einziges Mal (wieder ein sehr bedeutender Zug) als der Sänger Thamyris erscheinend die Zither gespielt haben.

In so fern Aeschylus, welcher die tragische Poesie von der ersten Rohheit zu der Würde seines Kothurns ausgebildet hatte, ihm vorangieng, steht Sophokles in einem historischen Kunstverhältnisse zu ihm, worin ihm allerdings die Unternehmungen jenes ursprünglichen Meisters zu statten kamen, so daß Aeschylus als der entwerfende Vorgänger, Sophokles als der vollendende Nachfolger erscheint. Die künstreichere Verfaßung der Dramen des letztgenannten ist leicht zu bemerken: die Einschränkung des Chores im Verhältniß zum Dialog, die Ausbildung der Rhythmen und der reinen attischen Diction, die Einführung mehrerer Personen, die reichere Verknüpfung der Fabeln, die Vermannichfaltigung der Vorfälle, und die vollständigere Entwickelung, das ruhigere Festhalten aller Momente der Handlung, und die mehr theatralische Heraushebung der entscheidenden, die vollkommnere Abrundung des Ganzen, auch schon äußerlich betrachtet. Allein es ist noch etwas anderes, wodurch er den Aeschylus überstrahlt, und die Gunst des Schicksals verdiente, einen

solchen Vorgänger gehabt zu haben, und mit ihm an denselben Gegenständen zu wetteifern: ich meine die innere harmonische Vollendung seines Gemüths, vermöge deren er jede Pflicht des Schönen aus Neigung erfüllte, und dessen freier Trieb von einem bis zur Durchsichtigkeit klar gewordenen Selbstbewußtsein begleitet war. An Kühnheit den Aeschylus zu übertreffen dürfte unmöglich sein: ich halte aber dafür, daß Sophokles nur wegen seiner weisen Mäßigung weniger kühn erscheint, da er überall mit größtem Nachdruck zu Werke geht, ja vielleicht mit durchgeführterer Strenge; wie ein Mensch, der seine Gränzen genau kennt, innerhalb derselben desto zuversichtlicher auf seinen Rechten besteht. Wie Aeschylus gern Alles in die Empörungen der titanischen Urwelt hinausspielt, so scheint Sophokles sich hingegen der Göttererscheinungen nur nothwendigerweise zu bedienen: er bildete Menschen, wie das Alterthum allgemein eingestand, beßer, das heißt nicht, sittlicher und fehlerfreier, sondern schöner und edler als die wirklichen, und indem er alles in dem menschlichsten Sinne nahm, fiel ihm zugleich die höhere Bedeutung zu. Allem Anscheine nach ist er auch in der scenischen Ausschmückung gemäßigter gewesen als Aeschylus, hat vielleicht gewähltere Schönheit, aber nicht so kolossalen Pomp wie dieser gesucht.

Als charakteristisch haben die Alten an diesem Dichter die angeborne Süßigkeit und Anmuth gepriesen, wegen deren sie ihn die attische Biene nannten. Wer zum Gefühl dieser Eigenschaft hindurch gedrungen ist, der darf sich schmeicheln, daß ihm der Sinn für die antike Kunst aufgegangen sei, denn die heutige Empfindsamkeit möchte, weit entfernt in jenes Urtheil einstimmen zu können, vielmehr in den sophokleischen Tragödien, sowohl was die Darstellung körperlicher

Leiden betrifft, als in den Gesinnungen und Anordnungen, vieles unerträglich herbe finden.

Im Verhältniß zu der großen Fruchtbarkeit des Sophokles, da er nach Einigen hundert und dreißig Stücke geschrieben haben soll (wovon aber der Grammatiker Aristophanes siebzehn für unächt erklärte), nach den mäßigsten Angaben achtzig, ist uns freilich von ihm wenig übrig geblieben, da wir nur sieben haben. Doch hat uns der Zufall dabei gut bedacht, indem sich hierunter verschiedene finden, die bei den Alten als seine vorzüglichsten Meisterwerke anerkannt waren, wie die Antigone, die Elektra, und beide Oedipus; auch sind sie ziemlich unverstümmelt und mit unverdorbenem Text auf uns gekommen. Von den neueren Kunstrichtern ist ohne Grund meistens der erste Oedipus, und der Philoktetes vor allen andern bewundert worden: jener wegen der künstlichen Verwicklung, bei welcher die schreckliche, selbst die Neugierde spannende Katastrophe (welches letzte in den griechischen Tragödien so selten der Fall ist) unvermeidlich durch eine Folge unter einander zusammenhängender Veranlassungen herbeigeführt wird; dieser wegen der meisterhaften Charakteristik und der schönen Gegensätze zwischen den drei Hauptfiguren, neben dem einfachen Bau des Stückes, da bei so wenigen Personen alles aus den wahrsten Triebfedern abgeleitet ist. Aber die Tragödien des Sophokles glänzen fast jede durch eigenthümliche Vorzüge. In der Antigone ist der Heroismus in der reinsten Weiblichkeit dargestellt, im Ajax das männliche Ehrgefühl in seiner ganzen Stärke; die Elektra zeichnet sich durch Energie und Pathos aus; im Oedipus zu Kolonos herrscht die mildeste Rührung, und es ist über das Ganze die größte Anmuth verbreitet. Den Werth dieser Stücke gegen einander zu wägen, unternehme ich nicht: doch gestehe

ich, daß ich eine besondre Vorliebe für das letztgenannte Stück hege, weil es mir die Persönlichkeit des Sophokles am meisten auszusprechen scheint. Da dieses Stück überhaupt der Verherrlichung von Athen, und seines Geburtsfleckens insbesondere gewidmet ist, so scheint er es auch mit besonderer Liebe gearbeitet zu haben.

Am wenigsten wird gewöhnlich der Ajax und die Antigone verstanden. Man kann es nicht begreifen, daß diese Stücke noch so lange nach dem fortspielen, was wir die Katastrophe zu nennen pflegen. Ich werde darüber weiter unten noch eine Bemerkung machen.

Die Geschichte des Oedipus ist unter allen Schicksals-Fabeln, welche die alte Mythologie enthält, vielleicht die sinnreichste; jedoch scheinen mir andere, wie z. B. die von der Niobe, welche ohne solche Verflechtung von Vorfällen ganz einfach sowohl den menschlichen Uebermuth, als die über ihn von den Göttern verhängte Strafe in kolossalem Maßstabe darlegen, in einem größeren Sinne gedacht. Was der Fabel vom Oedipus einen weniger hohen Charakter giebt, ist eben die Intrigue, welche darin liegt. Intrigue ist nämlich im dramatischen Sinne eine Verwickelung, welche aus der Durchkreuzung der Absichten und Zufälle entspringt, und dieß findet offenbar in den Schicksalen des Oedipus statt, da alles, was seine Eltern und er selbst thun, um den geweissagten Greueln zu entgehen, ihn denselben entgegenführt. Was aber dieser Fabel eine große und furchtbare Deutung giebt, ist der wohl meistens dabei übersehene Umstand, daß es eben der Oedipus ist, welcher das von der Sphinx aufgegebene Räthsel, das menschliche Dasein betreffend, gelöst hat, dem sein eigenes Leben ein unentwirrbares Räthsel blieb, bis es ihm allzuspät auf die entsetzlichste Art aufgeklärt ward, da alles unwieder-

bringlich verloren war. Dieß ist ein treffendes Bild anmaßlicher menschlicher Weisheit, die immer auf das Allgemeine geht, ohne daß ihre Besitzer davon die rechte Anwendung auf sich selbst zu machen wißen.

Mit dem herben Schluße des ersten Oedipus wird man durch die Heftigkeit, das argwöhnische und herrische Wesen des Oedipus in so weit ausgesöhnt, daß das Gefühl nicht bis zur entschiedenen Empörung gegen ein so grausames Schicksal kommt. Von dieser Seite mußte der Charakter des Oedipus also aufgeopfert werden, welcher dagegen durch die väterliche Bekümmerniß und den heldenmüthigen Eifer für die Rettung des Volkes gehoben ist: einen Eifer, der ihn durch redliches Forschen nach dem Urheber des Verbrechens seinen Untergang beschleunigen läßt. Auch war es nöthig, des Gegensatzes wegen mit seinem nachherigen Elende, ihn in der Art, wie er dem Tiresias und Kreon begegnet, noch mit dem ganzen Stolz der Herrscherwürde umkleidet auftreten zu laßen. Ueberhaupt läßt sich schon in seinen früheren Handlungen das Argwöhnische und Heftige bemerken; jenes darin, wie er sich über die Beschuldigung, er sei dem Polybus untergeschoben, nicht bei dessen Versicherungen beruhigen kann; dieses in dem so blutig ausfallenden Zwist mit dem Laius. Dieser Charakter scheint ihm von beiden Eltern angeerbt zu sein. Der übermüthige Leichtsinn der Jokaste, womit diese über die Orakel, als durch den Ausgang nicht bestätigt, spottet, aber bald darauf die Buße an sich selbst vollzieht, ist zwar nicht in ihn übergegangen: vielmehr ehrt ihn die Reinheit des Gemüthes, womit er vor den geweißagten Verbrechen so sorgfältig flieht, und wodurch seine Verzweiflung, sie dennoch begangen zu haben, natürlich auf's äußerste gesteigert werden muß. Furchtbar ist seine Verblendung, wie

ihm die Aufklärung schon so nahe liegt; z. B. da er die Jokaste fragt, wie Laius ausgesehen habe, und diese erwiedert, er habe eben weiße Haare bekommen, sonst sei er an Gestalt dem Oedipus nicht eben unähnlich gewesen. Auf der andern Seite ist es wieder ein Zug ihres Leichtsinnes, daß sie die Aehnlichkeit mit ihrem Gemahle, woran sie ihn als Sohn hätte erkennen sollen, nicht gehörig beachtet hat. So läßt sich bei näherer Zergliederung in jedem Zuge die äußerste Schicklichkeit und Bedeutsamkeit nachweisen. Nur da man gewöhnt ist, den Sophokles auch als correct anzupreisen, und vorzüglich an diesem Oedipus die vortrefflich beobachtete Wahrscheinlichkeit rühmt, muß ich bemerken, daß eben dieß Stück ein Beweis ist, wie hierin die alten Künstler ganz andern Grundsätzen folgten, als jene Kritiker. Denn sonst wäre es allerdings eine große Unwahrscheinlichkeit, daß Oedipus sich in so langer Zeit nie zuvor nach den Umständen vom Tode des Laius erkundiget hat, daß die Narben an seinen Füßen, ja selbst der Name, den er davon führt, die Jokaste keinen Verdacht haben schöpfen laßen, u. s. w. Allein die Alten entwarfen ihre Kunstwerke nicht für den berechnenden prosaischen Verstand, und eine Unwahrscheinlichkeit, die erst durch Zergliederung gefunden wird, die nicht im Umkreiße der Darstellung selbst liegt, galt ihnen für keine. Sogar Aristoteles, sonst wenig geneigt der Einbildungskraft freien Spielraum zu gönnen, stellt diesen Grundsatz ausdrücklich auf.

Der verschiedene Charakter des Aeschylus und Sophokles zeigt sich nirgends auffallender, als in den Eumeniden und dem Oedipus zu Kolonos, da beide Stücke einen ähnlichen Zweck haben. Athen soll nämlich als der heilige Wohnsitz der Gesetzmäßigkeit und der milden Menschlichkeit verherrlicht,

und abgebüßte Verbrechen ausländischer Helden-Familien sollen auf diesem Gebiete durch eine höhere Vermittlung feierlich gesühnet werden; auch wird daraus dem attischen Volke ein fortdauerndes Heil prophezeit. Bei dem patriotischen und Freiheit athmenden Aeschylus geschieht dieß durch eine gerichtliche Handlung; bei dem frommen Sophokles durch eine religiöse: und zwar ist es die Todesweihe des Oedipus, dem, da er durch das Bewußtsein unwillkürlicher Verbrechen und langes Elend gebeugt ist, die Götter dadurch gleichsam eine Ehrenerklärung thun, als hätten sie es mit dem furchtbaren, an ihm gegebenen Beispiel nicht gegen ihn insbesondere gemeint, sondern nur dem Menschengeschlecht überhaupt eine ernste Lehre geben wollen. Sophokles, dem das ganze Leben ein fortwährender Gottesdienst ist, liebt es überhaupt, dessen letzten Augenblick, gleichsam als den einer höheren Feier, möglichst zu schmücken, und er flößt damit eine ganz andere Rührung ein, als die, welche der Gedanke der Sterblichkeit überhaupt erregt. Daß der geplagte, abgemüdete Oedipus im Hain der Furien endlich Ruhe und Frieden findet, eben an der Stelle, von welcher jeder andere Mensch mit unheimlichem Grausen flieht, er, dessen Unglück gerade daher entsprungen ist, unbewußt und ohne Warnung eines innern Gefühls das gethan zu haben, wovor allen Menschen schaudert; darin liegt ein tiefer und geheimnißvoller Sinn.

Die attische Bildung, Besonnenheit, Mäßigung, Gerechtigkeit, Milde und Großmuth hat Aeschylus majestätischer in der Person der Pallas gezeigt; Sophokles, der so gern alles Göttliche in das Gebiet der Menschheit zog, feiner entwickelnd am Theseus. Wer den hellenischen Heroismus im Gegensatz mit dem barbarischen genauer kennen zu lernen wünscht, den würde ich auf diesen Charakter verweisen.

Bei'm Aeschylus muß, damit der Verfolgte gerettet, und das Land der Segnungen theilhaftig werde, erst die nächtliche Entsetzlichkeit der Furien das Blut des Zuschauers erstarren machen und sein Haar emporsträuben, der ganze Grimm dieser Rachegöttinnen muß sich zuvor erschöpfen: der Uebergang zu ihrem friedlichen Abzuge ist desto wunderwürdiger; es ist, als ob das ganze Menschengeschlecht von ihnen erlöst würde. Bei'm Sophokles erscheinen sie nicht selbst, sondern sind ganz im Hintergrunde gehalten; sie werden nicht einmal mit ihrem eigentlichen Namen, sondern nur durch schonende Bezeichnungen genannt. Aber eben das diesen Töchtern der Nacht angemeßne Dunkel und die Ferne begünstigt ein stilles Grauen, an welchem die körperlichen Sinne gar keinen Antheil haben. Daß endlich der Hain der Furien mit der Lieblichkeit eines südlichen Frühlings überkleidet ist, vollendet die süße Anmuth der Dichtung, und wenn ich für die sophokleische Poesie ein Sinnbild aus seinen eigenen Tragödien wählen soll, so möchte ich sie eben als einen heiligen Hain der dunkeln Schicksals-Göttinnen beschreiben, worin Lorbeer, Oelbäume und Weinreben grünen, und die Lieder der Nachtigallen unaufhörlich tönen.

Zwei Stücke des Sophokles beziehen sich, der griechischen Sinnesart gemäß, auf die heiligen Rechte der Todten und die Wichtigkeit der Beerdigung: in der Antigone geht die ganze Handlung hievon aus, und im Ajax findet sie dadurch erst einen befriedigenden Schluß.

Das weibliche Ideal in der Antigone ist von großer Strenge, so daß es allein hinreichend wäre, allen den süßlichen Vorstellungen von Griechheit, die neuerdings gäng und gebe geworden sind, ein Ende zu machen. Ihr Unwille, da sich Ismene weigert, Theil an ihrem kühnen Entschluße

zu nehmen; die Art, wie die über ihre Schwäche reuige Ismene, welche sich anbietet, ihre heldenmüthige Schwester nun wenigstens im Tode zu begleiten, von ihr zurückgewiesen wird, gränzt an Härte; ihr Schweigen und ihr Reden gegen den Kreon, wodurch sie ihn reizt, seinen tyrannischen Entschluß zu vollstrecken, zeugen von unerschütterlichem männlichem Muthe. Allein der Dichter hat das Geheimniß gefunden, das liebevolle weibliche Gemüth in einer einzigen Zeile zu offenbaren, indem sie dem Kreon auf die Vorstellung, Polynikes sei ja ein Feind des Vaterlandes gewesen, antwortet:

Nicht mitzuhaßen, mitzulieben bin ich da.

Auch hält sie die Ausbrüche ihres Gefühls nur so lange zurück, als dadurch die Festigkeit ihres Entschlußes hätte zweideutig werden können. Wie sie unwiderruflich zum Tode geführt wird, ergießt sie sich in die zartesten und rührendsten Klagen über ihren herben frühzeitigen Tod, und verschmäht es nicht, sie die sittsame Jungfrau, auch die verlorne Brautfeier, und die ungenoßnen ehelichen Segnungen zu beweinen. Dagegen verräth sie mit keiner Silbe eine Neigung für den Hämon, ja sie erwähnt diesen liebenswürdigen Jüngling nirgends. Barthelemy versichert zwar das Gegentheil: aber die Zeile, worauf er sich bezieht, gehört nach den beßeren Handschriften und dem Zusammenhange der ganzen Stelle der Ismene. Durch die besondere Neigung nach einem solchen Heldenentschluße, noch an das Leben gefeßelt zu werden, wäre Schwäche gewesen; jene allgemeinen Gaben, womit die Götter das Leben schmücken, ohne Wehmuth zu verlaßen, wäre der frommen Heiligkeit ihres Gemüthes nicht gemäß.

Auf den ersten Blick kann der Chor in der Antigone schwach scheinen, indem er sich so ohne Widerrede den tyrannischen Befehlen des Kreon fügt, und nicht einmal eine Vor-

stellung zu Gunsten der jungen Heldin versucht. Allein diese muß mit ihrem Entschluß und ihrer That ganz allein stehen, um recht verherrlicht zu werden, sie darf nirgends eine Stütze, einen Anhalt finden. Die Unterwürfigkeit des Chores vermehrt auch den Eindruck von der Unwiderstehlichkeit der königlichen Befehle. So müßen selbst seinen letzten Anreden an die Antigone noch schmerzliche Erwähnungen eingemischt sein, damit sie den Kelch der irdischen Leiden ganz austrinke. Weit anders ist der Fall in der Elektra, wo der Chor so theilnehmend und aufmunternd für die beiden Hauptpersonen sein mußte, da sich gegen ihre Handlung mächtige sittliche Gefühle auflehnen, wie andre dazu anspornen, statt daß ein solcher innerer Zwist bei der That der Antigone gar nicht stattfindet, sondern bloß äußere Schrecknisse sie davon abhalten sollen.

Nach Vollendung der That und überstandenem Leiden dafür, bleibt noch die Züchtigung des Uebermuthes zurück, welche den Untergang der Antigone rächt: nur die Zerstörung der ganzen Familie des Kreon und seine eigene Verzweiflung ist eine würdige Todtenfeier für ein so kostbares hingeopfertes Leben. Deswegen muß die vorher nicht erwähnte Gattin des Königs noch ganz gegen das Ende erscheinen, bloß um das Unglück zu hören und sich umzubringen. Dem griechischen Gefühl wäre es unmöglich gewesen, mit dem Untergange der Antigone ohne abbüßende Vergeltung das Gedicht für geschloßen zu halten.

Auf ähnliche Art verhält es sich im Ajax. Den Uebermuth, wofür er mit entehrendem Wahnsinn gestraft worden, hat er durch die tiefe Scham, die ihn bis zum Selbstmorde treibt, abgebüßt. Weiter darf die Verfolgung des Unglücklichen nicht gehen, und da man noch seine Leiche durch ver-

weigerte Bestattung schmähen will, tritt Ulyß in's Mittel, eben der, welchen Ajax für seinen Todfeind gehalten, und welchem Pallas in der grausenerregenden Eingangs-Scene an dem Beispiele des verwirrten Ajax die Nichtigkeit des Menschengeschlechts gezeigt hat: er erscheint gleichsam als die personificierte Mäßigung, welche den Ajax, wenn er sie besessen hätte, vor seinem Fall bewahrt haben würde.

Der Selbstmord ist häufig in der alten Mythologie, wenigstens in der tragisch umgebildeten; aber er geschieht mehrentheils, wo nicht im Wahnsinn, doch nach einem plötzlich erlebten Unglück, in einem Zustande von Leidenschaft, der keiner Ueberlegung Raum läßt. Solche Selbstmorde, dergleichen die der Jokaste, des Hämon und der Eurydike, endlich der Deïanira sind, kommen nur als untergeordnete Zuthat in den tragischen Gemälden des Sophokles vor; der Selbstmord des Ajax ist ein besonnener Entschluß, eine freie That, und dadurch würdig, der Hauptgegenstand zu sein. Er ist nicht die letzte verderbliche Krisis einer schleichenden Gemüthskrankheit, wie so oft in der schwächlichen neueren Zeit; noch weniger jener mehr theoretische Ueberdruß des Lebens, auf die Ueberzeugung von dessen Unwerth gegründet, der viele spätere Römer sowohl nach epikureischen als nach stoischen Grundsätzen dahin brachte, ihre Tage abzukürzen. Ajax wird durch kein unmännliches Verzagen seinem rauhen Heldenthume ungetreu. Sein Wahnsinn ist vorüber, auch die erste Trostlosigkeit nach dem Erwachen daraus; erst nach der vollkommensten Rückkehr zu sich selbst, da er die Tiefe des Abgrundes ermißt, worein ihn sein Uebermuth durch ein göttliches Verhängniß gestürzt hat, da er seine Lage als unheilbar zerrüttet überschaut: seine Ehre durch die ihm abgesprochenen Waffen Achills gekränkt, der Ausbruch seiner

rächerischen Wuth über dieß Unrecht mißglückt, und in der Verblendung auf wehrlose Heerden abgelenkt, er selbst nach einer langen tadellosen Heldenlaufbahn seinen Feinden ein Ergötzen, den Griechen ein Spott und ein Greuel, seinem preiswürdigen Vater, sollte er so zu ihm zurückkehren, eine Schmach geworden; entscheidet er nach seinem Wahlspruche: „rühmlich leben, oder rühmlich sterben," daß ihm nur der letzte Ausweg übrig bleibe. Selbst die Verstellung, vielleicht die erste seines Lebens, wodurch er seine Gefährten beruhigt, um seinen Entschluß ungestört ausführen zu können, muß ihm als Seelenstärke angerechnet werden. Seinem unmündigen Sohne, dem künftigen Trost seiner verlaßenen Eltern, verordnet er den Teukros zum Pfleger, und stirbt, wie Cato, nicht eher, als bis er die Angelegenheiten der Seinigen besorgt hat. Wie Antigone in ihrer weiblichen Zartheit, so scheint er auf seine wilde Weise in der letzten Rede noch die Herrlichkeit des Sonnenlichtes zu fühlen, von dem er scheidet. Sein rauher Muth verschmäht das Erbarmen, und erregt es um so durchdringender. Welch ein Bild des Erwachens aus dem Taumel der Leidenschaft, wie sich das Zelt öffnet, wo er mitten nnter den erwürgten Heerden wehklagend am Boden sitzt!

Wie Ajax in unauslöschlicher Beschämung durch einen raschen Entschluß das Leben von sich wirft, so trägt Philoktet dessen mühselige Bürde unter jahrelangem Elende mit ausharrender Geduld. Wie jenen seine Verzweiflung, so adelt diesen seine Standhaftigkeit. Wo der Trieb der Selbsterhaltung mit keiner sittlichen Triebfeder in Streit geräth, da darf er sich in seiner ganzen Stärke äußern. Die Natur hat alle athmenden Wesen damit ausgerüstet, und der Nachdruck, womit sie den Andrang feindseliger Mächte von ihrem

Dasein abwehren, ist ein Beweis ihrer Vortrefflichkeit. Es ist wahr, in der Gegenwart jener menschlichen Gesellschaft, die ihn ausgestoßen, und in der Abhängigkeit von ihrer Uebermacht würde Philoktet eben so wenig leben wollen wie Ajax. Aber er findet sich der Natur allein gegenüber, er verzagt nicht vor ihrem gegen ihn so abschreckenden Antlitz, und dringt dennoch zu dem Mutterbusen der liebenden Pflegerin hindurch. Auf ein ödes Eiland gebannt, von einer unheilbaren Wunde gepeinigt, einsam und hülflos wie er ist, verschafft ihm sein Geschoß Nahrung von den Vögeln des Waldes, der Felsen trägt lindernde Heilkräuter, die Quelle beut einen frischen Trunk, seine Höhle gewährt ein Obdach und Kühlung im Sommer, bei'm Winterfrost erwärmt ihn der Mittagsstrahl oder angezündetes Reisig, selbst die wüthenden Anfälle seiner Schmerzen müßen sich zuletzt erschöpfen, und in erquickenden Schlaf auflösen. Ach es sind eben die verkünstelnden Auszierungen, der lästige erschlaffende Ueberfluß ist es, was gleichgültig gegen den Werth des Lebens macht: entkleidet es von allen fremden Zuthaten, überladet es mit Leiden, daß kaum das nackte Dasein übrig bleibt, und noch wird dessen Süßigkeit vom Herzen aus mit jedem Pulsschlage durch die Adern rinnen. Der Arme, Unglückselige! Zehn Jahre lang hat er es ausgestanden, und er lebt noch, er hängt noch am Leben und an der Hoffnung. Welche innige Wahrheit spricht aus diesem allem! Was aber am tiefsten für den Philoktet rührt, ist, daß er, den ein Mißbrauch der Gewalt aus der Gesellschaft verstoßen, so bald sie sich ihm wieder nähert, ihrem zweiten noch verderblicheren Uebel, der Falschheit, begegnet. Die Aengstigung, er möchte seines letzten Hülfsmittels, des Bogens, beraubt werden, würde dem Zuschauer zu peinlich sein, wenn man

nicht vom Anfange an ahndete, der offne gerade Neoptolemus werde die wider Willen erlernte Rolle des Betrugs nicht bis zu Ende durchführen können. Nicht mit Unrecht wendet sich der Getäuschte von den Menschen ab, zu jenen leblosen Gefährten zurück, womit ihn das angeborne Bedürfniß der Geselligkeit vertraut gemacht hat. Er ruft die Insel und ihre Vulkane als Zeugen des neuen Unrechtes an, das ihm widerfährt, er glaubt, sein geliebter Bogen empfinde Schmerz darüber, ihm entrißen zu sein; endlich nimmt er mit Wehmuth Abschied von seiner wirthlichen Höhle, von den Quellen, ja von der wogenumrauschten Klippe, von wo aus er so oft vergeblich in's Meer hinausgeschaut: so liebend ist das unverstörte Gemüth des Menschen.

Ueber das körperliche Leiden Philoktets, und die Art es darzustellen, hat sich Lessing in seinem Laokoon gegen Winckelmann erklärt, und Herder hat wiederum in den kritischen Wäldern Lessingen widersprochen. Beide letztgenannte haben bei dieser Gelegenheit sonst viel Treffendes über das Stück bemerkt, wiewohl wir darin Herdern beipflichten müßen, daß Winckelmann Recht gehabt zu behaupten, des Sophokles Philoktet leide wie Laokoon in der berühmten Gruppe, nämlich mit dem zurückgehaltenen Schmerz einer nie ganz erliegenden Heldenseele.

Die Trachinierinnen scheinen mir an Werth so weit unter den übrigen auf uns gekommnen Stücken des Sophokles zu stehen, daß ich eine Begünstigung für die Vermuthung zu finden wünschte, diese Tragödie, zwar in demselben Zeitalter, in seiner Schule, vielleicht von seinem Sohne Jophon gedichtet, sei durch Irrthum auf seinen Namen geschoben worden. Manches, sowohl in dem Bau und der Anlage, als in der Schreibart des Stückes, kann verdächtig

scheinen; verschiedne Kunstrichter haben schon bemerkt, das ohne Veranlaßung anhebende Selbstgespräch der Deïanira habe nicht den Charakter der sophokleischen Prologe. Sind aber auch im Ganzen die Kunstmaximen des Dichters beobachtet, so ist es oberflächlich geschehen; man vermißt das tiefe Gemüth des Sophokles. Da indessen niemand im Alterthume die Aechtheit bezweifelt zu haben scheint, auch Cicero die Klage des Hercules daraus als aus einem Werke des Sophokles zuversichtlich anführt, so muß man sich wohl begnügen zu sagen, der Tragiker sei hier einmal unter seiner gewöhnlichen Höhe geblieben.

Uebrigens kommt hiebei die Frage in Anregung, welche den Kritiker in Absicht auf die Werke des Euripides noch weit mehr beschäftigen kann: in wie fern Erfindung und Ausführung eines Schauspiels ausschließend von Einem herrühren muß, damit er für dessen Urheber gelten könne. Die dramatische Litteratur bietet häufig Beispiele von Schauspielen dar, die durch Mehrere gemeinschaftlich verfertigt wurden. Vom Euripides ist es bekannt, daß er sich bei der Ausführung seiner Stücke von einem gelehrten Diener, Kephisophon, helfen ließ; vielleicht überlegte er mit ihm auch deren Entwurf. Es scheint allerdings, daß sich damals in Athen dramatische Kunstschulen gebildet hatten, von der Art, wie sie immer zu entstehen pflegen, wenn ein poetisches Vermögen mit öffentlichem Wetteifer und mit großer Fülle und Rüstigkeit in Ausübung gebracht wird: Kunstschulen, welche Schüler von solcher Vortrefflichkeit und so verwandtem Geiste enthalten, daß der Meister ihnen einen Theil der Ausführung, ja sogar der Anlage anvertrauen, und dennoch unbeschadet seines Ruhmes alles auf seinen Namen gehen laßen kann. So waren die Malerschulen des sechszehnten Jahr-

hunderts beschaffen, und jedermann weiß, welche scharf sondernde Kritik dazu gehört, um z. B. bei vielen Bildern Raphaels, auszumachen, wie viel davon eigentlich von ihm selbst herrührt. Sophokles hatte seinen Sohn Jophon zur tragischen Kunst erzogen, er konnte sich also leicht von ihm bei der Ausführung Hülfe leisten laßen, besonders da die Tragödien, um mit um den Preis zu werben, zu bestimmten Zeiten fertig und eingelernt sein mußten; er mochte auch gegenseitig in die von jenem ursprünglich entworfenen Werke stellenweise hineinarbeiten, und die so entstandenen Stücke, worin man unverkennbare Züge des Meisters wahrnahm, wurden dann natürlich bald unter dem berühmteren Namen verbreitet.

Achte Vorlesung.

Euripides. Seine Vorzüge und Fehler. Verfall der tragischen Poesie durch ihn.

Wenn man den Euripides für sich allein betrachtet, ohne Vergleichung mit seinen Vorgängern, wenn man manche seiner beßeren Trauerspiele, und in andern einzelne Stellen aussondert, so muß man ihm außerordentliche Lobsprüche ertheilen. Stellt man ihn hingegen in den Zusammenhang der Kunstgeschichte, sieht man in seinen Stücken immer auf das Ganze, und wiederum auf sein Streben überhaupt, das sich in den auf uns gekommenen sämmtlich offenbart, so kann man nicht umhin, ihn vielfältig und strenge zu tadeln. Von wenigen Schriftstellern läßt sich mit Wahrheit so viel Gutes und Uebles sagen. Er war ein unendlich sinnreicher Kopf, in den mannichfaltigsten Künsten des Geistes gewandt: aber einer Fülle von glänzenden und liebenswürdigen Eigenschaften stand bei ihm nicht der erhabne Ernst des Gemüthes, noch die strenge künstlerische Weisheit ordnend vor, die wir am Aeschylus und Sophokles verehren. Er strebt immer nur zu gefallen, gleichviel durch welche Mittel. Darum ist er sich selbst so ungleich; manchmal hat er hinreißend schöne

Stellen, andre Male versinkt er in wahre Gemeinheiten. Bei allen seinen Fehlern besitzt er eine wunderwürdige Leichtigkeit, und einen gewissen einschmeichelnden Reiz.

Diese Vorerinnerung hielt ich für nöthig, da man mir sonst wegen des Folgenden vorwerfen möchte, ich wechsle nach Gutdünken Maß und Gewicht, da ich in einer eignen Schrift (Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide. Paris 1807.) die Vorzüge des euripideischen Hippolytus im Vergleich mit Racines Nachbildung zu entwickeln mich bemüht habe. Dort heftete ich meine Aufmerksamkeit auf das Einzelne, und zwar an einem der vorzüglichsten Werke dieses Dichters; hier gehe ich von den allgemeinsten Gesichtspunkten und den höchsten Kunstforderungen aus, und muß meine Begeisterung für die alte Tragödie, damit sie nicht als blind und übertrieben erscheine, durch scharfe Prüfung der Spuren von Ausartung und Verfall rechtfertigen.

Man kann die Vollkommenheit in der Kunst und Poesie mit dem Gipfel eines steilen Berges vergleichen, wo sich eine hinaufgewälzte Last nicht lange erhalten kann, sondern sogleich an der andern Seite unaufhaltsam wieder hinunter rollt. Dieß geht nach den Gesetzen der Schwere schnell und mit Leichtigkeit vor sich, es sieht sich bequem mit an, denn die Masse folgt ihrem natürlichen Hange; während das mühsame Hinanstreben ein gewissermaßen peinlicher Anblick ist. Daher kommt es z. B., daß Malereien aus den Zeiten des Verfalles der Kunst dem Auge der Ungelehrten weit beßer gefallen als die, welche dem Zeitpunkte ihrer Vollendung vorangehen. Der ächte Kenner hingegen wird die Gemälde der Zuccheri und anderer, welche den Ton angaben, als die großen Schulen des sechszehnten Jahrhunderts in leere ober-

flächliche Manier ausarteten, an innerm Werth unendlich tief unter die Werke eines Mantegna, Perugino und ihrer Zeitgenoßen stellen. Oder man denke sich auch die höchste Vollendung der Kunst als einen Brennpunkt; in gleicher Entfernung diesseits und jenseits desselben nehmen die gesammelten Strahlen einerlei Raum ein; aber an dieser Seite streben sie zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zusammen, an jener fliehen sie bis zur gänzlichen Zerstreuung aus einander.

Wir haben noch einen besondern Grund, die Ausschweifungen dieses Dichters ohne Schonung zu rügen; nämlich, daß unser Zeitalter an ähnlichen Gebrechen krankt, als die waren, welche dem Euripides unter seinen Zeitgenoßen so viel Gunst, wenn auch nicht gerade Achtung verschafften. Wir haben eine Menge Schauspiele erlebt, die an Gehalt und Form zwar unermeßlich tief unter denen des Euripides stehen, aber ihnen darin verwandt sind, daß sie durch weichliche, zuweilen sogar zarte Rührungen das Gefühl bestechen, während ihre Richtung im Ganzen auf eine wahre sittliche Freigeisterei hinausgeht.

Was ich hierüber sagen werde, ist großentheils nicht einmal neu. Wiewohl die Neueren nicht selten den Euripides seinen beiden Vorgängern vorgezogen, ihn mehr als diese gelesen, bewundert und nachgeahmt haben, sei es nun, daß sie durch die größere Verwandtschaft der Ansichten und Gesinnungen angezogen, oder durch einen mißverstandenen Ausspruch des Aristoteles irre geleitet wurden; so läßt sich nachweisen, daß viele Alte, zum Theil schon Zeitgenoßen des Euripides eben so geurtheilt, wie ich. Im Anacharsis findet man dieß Gemisch von Lob und Tadel wenigstens angedeutet, wiewohl der Verfaßer Alles mildert, nach seiner Absicht,

die griechischen Hervorbringungen jeder Art im vortheilhaftesten Lichte zu zeigen.

Wir haben einige beißende Aussprüche des Sophokles über den Euripides, wiewohl jener so entfernt von aller Künstler-Eifersucht war, daß er den Tod des letzteren betrauerte, und bei einem kurz hernach aufzuführenden Stücke seinen Schauspielern den Schmuck der Kränze nicht gestattete. Die Beschuldigungen des Plato gegen die tragischen Dichter, sie gäben die Menschen allzusehr der Gewalt der Leidenschaften hin, und machten sie weichlich, indem sie ihren Helden übermäßige Klagen in den Mund legten, halte ich mich berechtigt insbesondre auf den Euripides zu beziehen, weil in Bezug auf seine Vorgänger ihr Ungrund allzu einleuchtend wäre. Die spottenden Angriffe des Aristophanes sind bekannt, aber nicht immer gehörig gewürdigt und verstanden worden. Aristoteles bringt manchen bedeutenden Tadel vor, und wenn er den Euripides den am meisten tragischen Dichter nennt, schreibt er ihm keineswegs die größte Vollkommenheit in der tragischen Kunst überhaupt zu, sondern er meint damit die Wirkung, welche durch unglückliche Ausgänge erreicht wird; denn er fügt sogleich hinzu: „wiewohl er das Uebrige nicht gut anordnet.“ Der Scholiast des Euripides endlich enthält manche kurze und bündige Kritiken über einzelne Stücke, worunter sich wohl Urtheile der alexandrinischen Kritiker erhalten haben könnten: jener Kritiker, unter denen Aristarch durch seinen gründlichen Scharfsinn verdiente, daß sein Name zur Bezeichnung eines Kunstkenners sprichwörtlich gebraucht wird.

Im Euripides finden wir das Wesen der alten Tragödie nicht mehr rein und unvermischt; ihre charakteristischen Züge sind schon zum Theil verlöscht. Wir haben diese

besonders in die darin herrschende Idee des Schicksals, in die idealische Darstellung, und in die Bedeutung des Chores gesetzt.

Der Begriff des Schicksals war freilich von seinen Vorgängern auf ihn vererbt, der Glaube daran wird nach tragischem Gebrauch von ihm eingeschärft, aber dennoch ist bei'm Euripides das Schicksal selten der unsichtbare Geist der ganzen Dichtung, der Grundgedanke der tragischen Welt. Wir haben gesehen, daß diese Idee nach strengeren oder milderen Ansichten gefaßt werden kann; daß die nächtliche Furchtbarkeit des Schicksals im Zusammenhange einer ganzen Trilogie sich bis zu Andeutungen einer weisen und gütigen Vorsehung aufklärt. Euripides hat sie aber aus der Region des Unendlichen herabgezogen, und die unentfliehbare Nothwendigkeit artet bei ihm nicht selten in den Eigensinn des Zufalls aus. Daher kann er sie dann auch nicht mehr auf ihren eigentlichen Zweck richten, nämlich im Gegensatze damit die sittliche Freiheit des Menschen zu heben. Wie wenige seiner Stücke beruhen auf dem standhaften Kampf gegen die Beschlüße des Schicksals, oder einer eben so heldenmüthigen Unterwerfung darunter. Seine Menschen leiden meistens weil sie müßen, und nicht weil sie wollen.

Die gegenseitige Unterordnung der idealischen Hoheit, des Charakters und der Leidenschaft, die wir bei'm Sophokles wie in der bildenden Kunst der Griechen in eben dieser Folge beobachtet finden, hat er gerade umgekehrt. Leidenschaft ist ihm das wichtigste; dann sorgt er für Charakter, und wenn ihm diese Bestrebungen noch Raum übrig laßen, sucht er dann und wann noch Größe und Würde, häufiger Liebenswürdigkeit anzubringen.

Es ist schon eingestanden worden, daß die Personen in

der Tragödie nicht alle gleich fehlerlos sein können, weil sonst schwerlich irgend ein Widerstreit unter ihnen, mithin keine Verwicklung stattfinden würde. Aber Euripides hat, nach dem Ausspruch des Aristoteles, mehrmals seine Personen ohne alle Noth schlecht geschildert, z. B. den Menelaus im Orestes. Große Verbrechen berichtete die durch den Volksglauben geheiligte Ueberlieferung von manchen alten Heroen, allein Euripides dichtet ihnen kleinliche, schlechte Streiche aus eigner Willkür an. Ueberhaupt ist es ihm gar nicht darum zu thun, das Heldengeschlecht als durch seinen mächtigen Wuchs über das heutige hervorragend vorzustellen, sondern er bemüht sich vielmehr die Kluft zwischen seinen Zeitgenoßen und jener wunderbaren Vorwelt auszufüllen oder zu überbauen, und die Götter und Helden jenseits im Nachtkleide zu belauschen, gegen welche Art der Beobachtung, wie man sagt, keine Größe probehaltig sein soll. Seine Darstellung nimmt sich gleichsam Vertraulichkeiten mit ihnen heraus; nicht in den Kreiß der Menschheit zieht sie das Uebernatürliche und Fabelhafte (dieß haben wir am Sophokles gerühmt), sondern in die Schranken des unvollkommnen Individuums. Dieß ist es, was Sophokles meinte, wenn er sagte: er selbst bilde die Menschen so wie sie sein sollten, Euripides, wie sie wären. Nicht als ob die seinigen immer als Muster eines untadelichen Betragens aufgestellt werden könnten, sondern sein Ausspruch bezog sich auf die idealische Hoheit und Anmuth des Charakters und der Sitten. Es ist dem Euripides recht angelegen, seine Zuschauer immerfort zu erinnern: Seht, jene Wesen waren Menschen, hatten gerade solche Schwächen, handelten nach eben solchen Triebfedern wie ihr, wie der geringste unter euch. Deswegen malt er recht mit Liebe die Blößen und sittlichen Gebrechen seiner

Personen aus, ja er läßt sie alles, was ihnen keine Ehre macht, in naiven Geständnissen zur Schau tragen. Sie sind oft nicht bloß gemein, sondern sie rühmen sich dessen, als müßte es eben so sein.

Der Chor wird bei ihm meistens zu einem außerwesentlichen Schmuck: seine Gesänge sind oft ganz episodisch, ohne Bezug auf die Handlung, mehr glänzend als schwungvoll und wahrhaft begeistert. „Den Chor“ sagt Aristoteles, „muß man als einen der Schauspieler betrachten, und als „einen Theil des Ganzen: er muß mitstreben; nicht wie es „Euripides, sondern wie es Sophokles macht.“ Die alten Komiker genoßen das Vorrecht, den Chor zuweilen in ihrem eignen Namen mit den Zuschauern reden zu laßen: das hieß eine Parabase, und war, wie ich zeigen werde, dem Geiste ihrer Gattung gemäß. Wiewohl es gar nicht tragisch ist, so hat es Euripides nach dem Zeugniß des Julius Pollux dennoch häufig in seinen Schauspielen gethan, und sich dabei so vergeßen, daß er in den Danaiden den aus Frauen bestehenden Chor grammatische Biegungen gebrauchen ließ, welche nur dem männlichen Geschlechte zustehen. Da sonst der Chor während seines Abzuges allgemeine Betrachtungen, oder anderes auf die Handlung Bezügliches auszusprechen pflegt, so hat er ihm am Schluße dreier Stücke eine Anrufung der Siegesgöttin und den Wunsch, vor seinen Mitwerbern den Preis zu erlangen, in den Mund gelegt.

So hat dieser Dichter zugleich das innere Wesen der Tragödie aufgehoben, und in ihrem äußeren Bau das schöne Ebenmaß verletzt. Er opfert meistens das Ganze den Theilen auf, und in diesen sucht er wiederum mehr fremde Reize, als ächte poetische Schönheit.

In die begleitende Musik nahm er alle die Neuerungen

auf, welche Timotheus erfunden hatte, und wählte die Weisen, welche der Weichlichkeit seiner Poesie am angemeßensten waren. Eben so verfuhr er bei'm Gebrauch der Sylbenmaße; sein Versbau ist üppig und geht in's Regellose über. Das Zerfloßene und weniger Männliche würde sich bei tieferer Untersuchung unstreitig auch in den Rhythmen seiner Chorgesänge nachweisen laßen.

Ueberall bringt er im Ueberfluß jene bloß körperlichen Reize an, welche Winckelmann eine Schmeichelei des groben äußeren Sinnes nennt; alles was anregt, auffällt, mit einem Worte lebhaft wirkt, ohne wahren Gehalt für den Geist und das Gefühl. Er arbeitet auf die Wirkung in einem Grade, wie es auch dem dramatischen Dichter nicht verstattet werden kann. So z. B. läßt er sich nicht leicht irgend eine Gelegenheit entgehen, seine Personen in ein plötzliches vergebliches Schrecken gerathen zu laßen; seine Alten klagen immer über die Gebrechlichkeiten des Alters, und steigen besonders den Aufgang aus der Orchestra auf die Bühne, der manchmal auch den Abhang eines Berges bedeutete, über die Mühseligkeit seufzend, mit wankenden Knieen hinauf. Ueberall geht er auf Rührung aus, ihr zu lieb beleidigt er nicht bloß die Schicklichkeit, sondern opfert den Zusammenhang seiner Stücke auf. Er ist stark in den Gemälden des Unglücks, aber oft nimmt er unser Mitleid nicht für den innern Schmerz der Seele, vollends für einen gehaltnen und männlich getragenen Schmerz, sondern für das körperliche Elend in Anspruch. Er versetzt seine Helden gern in den Bettelstand, läßt sie Hunger und Noth leiden, und mit allen äußern Zeichen davon, in Lumpen gehüllt, auftreten, wie es ihm Aristophanes in den Acharnern so lustig aufgerückt hat.

Euripides hatte die Schulen der Philosophen besucht; (er war ein Schüler des Anaxagoras, nicht des Sokrates, wie Manche irrig gesagt haben, sondern nur durch Umgang mit ihm verbunden): da setzt er dann eine Eitelkeit darein, auf allerlei Philosopheme anzuspielen; meines Bedünkens auf sehr unvollkommene Art, so daß man diese Lehren nicht daraus verstehen wird, wenn man sie nicht schon zuvor kennt. Es ist ihm zu gemein, auf die einfältige Weise des Volkes an die Götter zu glauben, er nimmt daher jede Gelegenheit wahr, etwas von allegorischer Deutung derselben auszustreuen, und zu verstehen zu geben, wie zweideutig es eigentlich um seine Frömmigkeit stehe. Man kann in ihm eine doppelte Person unterscheiden: den Dichter, dessen Hervorbringungen einer religiösen Feierlichkeit gewidmet waren, der unter dem Schutze der Religion stand, und sie also seinerseits auch wieder ehren mußte, und den Sophisten mit philosophischen Ansprüchen, der mitten unter den mit der Religion verknüpften Wundern, woraus er die Gegenstände seiner Stücke schöpfte, seine freigeisterischen Meinungen und Zweifel anzubringen suchte. Indem er die Grundfesten der Religion erschüttert, spielt er auf der andern Seite den Moralisten: um recht populär zu sein, wendet er das, was nur von den geselligen Verhältnissen seiner Zeitgenoßen gelten konnte, auf das Heldenleben an. Er streut eine Menge Sittensprüche ein: Sittensprüche, in denen er sich wiederholt, die meistens abgenutzt, und nicht selten grundfalsch sind. Bei diesem moralischen Prunk ist doch die Absicht seiner Stücke, und der Eindruck, den sie im ganzen hervorbringen, zuweilen sehr unsittlich. Man hat die lustige Geschichte, er habe den Bellerophon mit einer schnöden Lobrede auf den Reichthum eingeführt, worin dieser ihn allen Familienfreuden vorzog,

und zuletzt sagte: wenn Aphrodite, welche den Beinamen der goldenen führte, so glänze wie das Gold, so verdiene sie wohl die Liebe der Sterblichen; die Zuhörer, darüber empört, hätten ein großes Geschrei erregt, und den Schauspieler wie den Dichter steinigen wollen. Euripides sei hierauf hervorgesprungen, und habe gerufen: „Wartet doch nur das Ende ab, es wird ihm auch darnach ergehen!" Eben so soll er sich gegen den Vorwurf, sein Ixion rede doch gar zu abscheulich und gotteslästerlich, damit vertheidigt haben: er habe das Stück auch nicht geendigt, ohne ihn auf's Rad zu flechten. Allein auch dieser Behelf der poetischen Gerechtigkeit, um dargestellte Schlechtigkeit zu vergüten, findet gar nicht einmal in allen seinen Stücken statt. Die Bösen kommen nicht selten frei durch, Lügen und andere schlechte Streiche werden offenbar in Schutz genommen, besonders wenn er ihnen vermeintlich edle Triebfedern unterzuschieben weiß. So hat er auch die verführerische Sophistik der Leidenschaften, welche allem einen Schein zu leihen weiß, sehr in seiner Gewalt. Berüchtigt ist folgender Vers zur Entschuldigung eines Meineides, worin in der That die reservatio mentalis der Casuisten ausgedrückt zu sein scheint:

Die Zunge schwur, doch unbeeidigt ist der Sinn.

In dem Zusammenhange, worin dieser Vers gesprochen wird, wegen dessen Aristophanes ihn so vielfach verspottet, läßt er sich zwar rechtfertigen; aber die Formel taugt dennoch nichts, wegen des möglichen Mißbrauchs der Anwendung. Einen andern Vers des Euripides, „Der Herrschaft wegen sei es „der Mühe werth Unrecht zu thun, sonst müße man gerecht „sein" hat Cäsar häufig im Munde geführt, um ebenfalls eine mißbrauchende Anwendung davon zu machen.

Verführerische Einladungen zum Genuße sinnlicher Liebe

sind dem Euripides schon von den Alten vorgeworfen worden. So muß es z. B. Unwillen erregen, wenn Hekuba, um den Agamemnon zur Bestrafung des Polymestor zu bewegen, ihn an die Freuden erinnert, welche Kassandra, nach damaligem Heldenrecht seine kriegsgefangene Sclavin, ihm gewährt habe: sie will die Rache für einen gemordeten Sohn mit der eingestandenen und gebilligten Erniedrigung einer noch lebenden Tochter erkaufen. Dieser Dichter machte zuerst die wilde Leidenschaft einer Medea, die unnatürliche einer Phädra zum Hauptgegenstand seiner Dramen, da sich sonst aus den Sitten der Alten gar wohl begreifen läßt, warum die bei ihnen weit weniger durch zarte Gefühle geadelte Liebe nur untergeordnet in ihren älteren Trauerspielen vorkam. Bei dieser den weiblichen Rollen zugetheilten Wichtigkeit ist er doch wegen seines Weiberhaßes berüchtigt, und das ist nicht zu läugnen, daß er eine große Menge Sprüche über die Schwächen des weiblichen Geschlechtes, und die Ueberlegenheit des männlichen, dann manches aus Erfahrungen im Innern des Hauswesens Hergenommene anbringt, womit er wohl den Männern seinen Hof zu machen gedachte, die, wo nicht sein ganzes Publicum, doch dessen überwiegenden Theil ausmachten. Man hat uns ein beißendes Wort und ein Epigramm des Sophokles aufbewahrt, welches den angeblichen Weiberhaß des Euripides dahin deutet, als habe er ihre Verführbarkeit durch seine eigenen unerlaubten Neigungen kennen zu lernen Gelegenheit gehabt. In der ganzen Art des Euripides, die Frauen zu schildern, sieht man zwar viel Empfänglichkeit, selbst für die edleren Reize weiblicher Sittsamkeit, aber keine wahre Achtung.

Die selbständige Freiheit in der Behandlung der Fabeln, welche eines von den Vorrechten der tragischen Kunst

war, artet bei'm Euripides häufig in ungebundene Willkür aus. Man weiß, daß die so sehr abweichenden Fabeln des Hyginus zum Theil Auszüge aus seinen Stücken sind. Da er oft alles bisher Bekannte und Gewohnte umstieß, so wurden ihm dadurch die Prologe nothwendig, worin er die Lage der Sache nach seiner Annahme meldet, und den Verlauf ankündigt. Lessing hat in der Dramaturgie die seltsame Meinung geäußert, daß dieß von Fortschritten in der dramatischen Kunst zeuge, indem Euripides sich bloß auf die Wirkung der Situationen selbst verlaßen, und dabei nicht auf Spannung der Neugier gerechnet habe. Allein ich kann nicht absehen, warum die Ungewißheit der Erwartung unter den Eindrücken, welche ein dramatisches Gedicht bezweckt, nicht auch ihre Stelle finden sollte. Der Einwurf, auf diese Art werde das Stück nur das erstemal gefallen, weil man nach der Bekanntschaft mit dem Ganzen den Ausgang schon vorher wiße, läßt sich wohl abweisen; ist die Darstellung nur recht kräftig, so wird sie in jedem Augenblick den Zuschauer so festhalten, daß er unterdessen das schon Bekannte wieder vergißt, und zu gleicher Spannung der Erwartung angeregt wird. Ueberdieß machen diese Prologe die Anfänge der euripideischen Stücke sehr einförmig; es hat ein großes Ansehen von Kunstlosigkeit, daß einer herauskommt, und sagt: ich bin der und der, dieß und das ist bis jetzt vorgefallen, und Folgendes wird noch geschehen. Man möchte diese Weise mit den Zetteln aus dem Munde der Figuren auf alten Gemälden vergleichen, welche sich nur bei großer alterthümlicher Einfalt des Stils allenfalls entschuldigen laßen. Allein dann müßte auch das Uebrige damit übereinstimmen, was bei'm Euripides gar nicht der Fall ist, wo die Personen im neuesten Tone damaliger Sitte reden. In den Prologen

sowohl als bei der Auflösung ist er sehr freigebig mit unbedeutenden Erscheinungen von Göttern, die sich nur durch das Schweben in der Maschine über die Menschen erheben, und gar wohl entrathen werden könnten.

Die Behandlung der alten Tragiker, da sie Alles in großen Massen zusammenhalten, und Ruhe und Bewegung nach bemerkbaren Absätzen wechseln laßen, wird von ihm übertrieben. Bald setzt er, der Lebhaftigkeit des Dialogs zu lieb, den schon bei jenen üblichen Wechsel der Reden Vers um Vers, wo oft Fragen und Antworten, oder Einwürfe und Widerlegungen wie Pfeile hin und her geschnellt werden, übermäßig lange fort, und zwar zuweilen so willkürlich, daß die Hälfte der Zeilen erspart werden möchte. Bald ergießt er sich in endlos lange Reden, wo er dann seine Rednerkünste durch sinnreiche Schlußfolgen, oder Erregung des Mitleids glänzend zu zeigen sucht. Viele Scenen haben bei ihm ganz die Gestalt eines Rechtshandels, wo zwei Personen als Parteien einander gegenüber, oder auch vor einer dritten als Richter, nicht etwa sich darauf beschränken, was die gegenwärtige Lage erfordert, sondern auf's weiteste ausholend, ihren Gegner verklagen und sich selbst rechtfertigen, und dieß zwar mit allen Wendungen, welche Sachwaltern, nicht selten auch mit solchen, welche Sykophanten geläufig sind. So suchte der Dichter seine Poesie den Athenern durch die Aehnlichkeit mit ihrem täglichen Lieblingsgeschäft, Processe-Führen, Entscheiden, oder wenigstens Anhören, unterhaltend zu machen. Deswegen empfiehlt ihn Quintilian vorzüglich dem jungen Redner, der aus seinem Studium mehr als aus den ältern Tragikern lernen könne, welches allerdings seine Richtigkeit hat. Allein man sieht, daß eine solche Empfehlung nicht sonderlich empfiehlt: denn Beredsamkeit kann zwar ihre Stelle

im Drama finden, wenn sie der Faßung und dem Zweck der redenden Person gemäß ist; tritt aber Rhetorik an die Stelle des unmittelbaren Ausdrucks der Gemüthsbewegungen, so ist dieß eben nicht poetisch.

Die Schreibart des Euripides ist im Ganzen zu wenig gedrängt, wiewohl sie einzelne sehr glückliche Bilder und sinnreiche Wendungen darbietet: sie hat weder die Würde und den Nachdruck des äschylischen, noch die keusche Anmuth des sophokleischen Stils. Oft geht er in seinen Ausdrücken auf das Sonderbare und Seltene, doch verliert er sich auf der andern Seite wieder in die Gewöhnlichkeit, der Ton der Reden wird oft sehr vertraulich, und steigt von der Höhe des Kothurns auf den ebenen Boden hinunter. Hiedurch, so wie durch die an das Lächerliche gränzende Schilderung mancher charakteristischen Eigenheiten (z. B. das ungeschickte Benehmen des vom Bacchus bethörten Pentheus in Frauenkleidern, die Eßlust des Hercules und seine ungestümen Anforderungen an die Gastfreundschaft Admets) ist Euripides schon ein Vorbote der neuen Komödie, zu welcher hin er eine offenbare Neigung hat, indem er unter dem Namen des Heldenalters oft die damalige Wirklichkeit schildert. Menander hat auch eine ausgezeichnete Bewunderung für ihn geäußert, und sich für seinen Schüler erklärt; und vom Philemon hat man ein Fragment voll so ausschweifender Bewunderung, daß es fast scherzhaft gemeint zu sein scheint. „Wenn die Todten,“ sagt er oder läßt er eine seiner Personen sagen, „in der That „noch Empfindung hätten, wie einige Leute meinen, so „würde ich mich aufhängen, um den Euripides zu sehen.“ Mit dieser Verehrung der späteren Komiker macht die Gesinnung des älteren Aristophanes, seines Zeitgenoßen, den auffallendsten Gegensatz. Dieser verfolgt ihn unermüdlich und

unerbittlich, er war ihm gleichsam als seine beständige Geisel zugeordnet, damit keine seiner sittlichen und künstlerischen Ausschweifungen ungerügt bliebe. Wiewohl Aristophanes als Komiker sich gegen die tragischen Dichter überhaupt im Verhältniß der Parodie befindet, so tastet er doch den Sophokles nirgends an, und selbst da, wo er vom Aeschylus die Seite faßt, über die man lächeln kann, ist seine Verehrung für diesen sichtbar, und er stellt überall dessen Riesenhaftigkeit der kleinlichen Feinheit des Euripides gegenüber. An diesem hat er die sophistische Spitzfindigkeit, die rhetorischen und philosophischen Anmaßungen, die Unsittlichkeit und verführerische Weichlichkeit, die bloß sinnlichen Rührungen, mit unermeßlichem Verstande und nie versiegendem Witze dargelegt. Da die neueren Kunstrichter meistens den Aristophanes für nichts weiter als einen übertreibenden lästernden Possenreißer hielten, und überdieß nicht verstanden, seine scherzhaften Einkleidungen in die ihnen zum Grunde liegenden Wahrheiten zu übersetzen, so haben sie auf seine Stimme wenig gegeben.

Bei allem Bisherigen muß man es nicht aus der Acht laßen, daß Euripides doch ein Grieche, und zwar ein Zeitgenoße von vielen der größten Männer Griechenlands in der Politik, der Philosophie, der Geschichte und der bildenden Kunst war. Muß er in der Vergleichung mit seinen Vorgängern weit nachstehen, so erscheint er gegen viele Neuere wieder groß. Eine besondere Stärke hat er in den Schilderungen einer kranken, verirrten, den Leidenschaften bis zum Wahnsinn hingegebenen Seele. Er ist vortrefflich, wo der Gegenstand hauptsächlich auf Rührung führt, und keine höheren Anforderungen macht; noch mehr, wo das Pathos selbst sittliche Schönheit verlangt. Wenige seiner

Stücke sind ohne hinreißend schöne einzelne Stellen. Ueberhaupt ist die Meinung keineswegs, ihm das erstaunliche Talent abzusprechen; nur wird behauptet, es sei nicht mit einem die Strenge sittlicher Grundsätze und die Heiligkeit religiöser Gefühle über alles ehrenden Gemüthe gepaart gewesen.

Neunte Vorlesung.

Vergleichung der Choëphoren des Aeschylus, der Elektra des Sophokles und der des Euripides.

Das Verhältniß des Euripides zu seinen beiden großen Vorgängern wird sich durch eine Vergleichung zwischen den glücklicher Weise auf die Nachwelt gekommenen Trauerspielen der drei Meister über denselben Gegenstand, nämlich die rächende Ermordung der Klytämnestra durch den Orest, in das hellste Licht stellen laßen.

Die Scene der Choëphoren des Aeschylus ist vor dem königlichen Pallast; das Grab des Agamemnon ist sichtbar: aber gewiß war es nicht auf dem Proscenium befindlich, sondern allem Ansehen nach war die Thymele durch eine oben aufgestellte Säule dazu eingerichtet. Orest tritt mit seinem getreuen Pylades auf; und eröffnet das am Anfange leider etwas verstümmelte Stück an dem Grabmale mit einem Gebete an den Merkur, und mit einer Rache verheißenden Anrede an seinen Vater, dem er eine Locke weiht. Er sieht einen weiblichen Zug in Trauerkleidern aus dem Pallaste kommen, welche ein Trankopfer zu dem Grabe bringen: und da er seine Schwester darunter zu erkennen glaubt, tritt er

mit dem Pylades zurück, um sie erst zu belauschen. Der Chor, der aus kriegsgefangenen trojanischen Mädchen besteht, offenbart unter wehevollen Geberden den Anlaß seiner Sendung, nämlich ein schreckendes Traumgesicht, welches Klytämnestra gehabt; er fügt dunkle Ahndungen von der bevorstehenden Rache der Blutschuld hinzu, und beklagt sein Looß, einer ungerechten Herrschaft dienen zu müßen. Elektra befragt den Chor, ob sie den Auftrag ihrer feindseligen Mutter vollführen, oder das Opfer stillschweigend ausgießen soll, und verrichtet auf dessen Rath gleichfalls ein Gebet an den unterirdischen Merkur und an die Seele ihres Vaters, für sich selbst und den abwesenden Orest, daß er als Rächer erscheinen möge. Bei'm Ausguß des Opfers wehklagt sie mit dem Chor um den Abgeschiedenen. Hierauf geräth sie durch die gefundene den ihrigen an Farbe ähnliche Haarlocke, und die Fußstapfen um das Grab her auf die Vermuthung, ihr Bruder sei da gewesen, und wie sie darüber vor Freuden außer sich ist, tritt er hervor, und giebt sich zu erkennen. Ihre Zweifel überwindet er vollends durch Vorzeigung seines von ihr selbst gewebten und am Saum mit eingewirkten Figuren verzierten Leibrocks; sie überlaßen sich ihrer Freude, er verrichtet ein Gebet an Zeus, und giebt kund, wie ihn Apollo unter den schrecklichsten Androhungen der Verfolgung von den Furien seines Vaters berufen habe, die Schuldigen an dessen Tode auf die nämliche Art, nämlich durch List umzubringen. Nun folgen Gesänge des Chors und der Elektra; welche theils Gebete an den Abgeschiedenen und die unterirdischen Gottheiten enthalten, theils alle Bewegungsgründe zu der That, besonders den aus Agamemnons Tode hergenommenen, in das Gemüth rufen. Orest erkundigt sich nach dem Traumgesicht, welches Klytämnestra zu der Opferung

vermocht, und erfährt, sie habe geträumt, daß sie einen Drachen in der Wiege als Kind an die Brust lege, und mit ihrem Blute säuge. Er will nun dieser Drache werden, und giebt näher an, wie er als verkleideter Fremder in das Haus zu schleichen, und den Aegisth sowohl als sie zu überfallen gedenke. Hierauf entfernt er sich in dieser Absicht mit dem Pylades. Der nächste Chorgesang beschäftigt sich mit der gränzenlosen Frechheit der Menschen überhaupt, und besonders der Weiber in ihren unerlaubten Leidenschaften, die er durch entsetzliche mythische Beispiele bestätigt, und wie doch am Ende die strafende Gerechtigkeit sie ereile. Orest, als Fremder mit Pylades zurückkommend, begehrt in den Pallast eingelaßen zu werden. Klytämnestra kommt heraus, und da sie den Tod des Orest von ihm erfährt, über welche Nachricht Elektra verstellterweise jammert, ladet sie ihn zu gastfreier Aufnahme herein. Nach einem kurzen Gebet des Chors kommt die Amme, und wehklagt um ihren Pflegling; der Chor flößt ihr noch Hoffnung für sein Leben ein, und räth ihr den Aegisth, zu dem Klytämnestra gesendet, nicht mit, sondern ohne seine Leibwache herzubestellen. In dem herannahenden Augenblicke der Gefahr wendet sich der Chor mit Gebeten an Zeus und Merkur, daß die That gelingen möge. Aegisth kommt mit der Botin redend hinzu, kann sich noch nicht ganz von dem ihm sehr erfreulichen Tode des Orest überzeugen, und eilt deswegen in das Haus, wo man nach einem kurzen Gebet des Chors das Geschrei des Ermordeten hört. Ein Diener stürmt heraus, und lärmt vor der Thür der Frauenwohnung, um die Klytämnestra zu warnen. Sie vernimmt es, tritt hervor, fordert ein Beil um sich zu wehren, aber da Orest unverzüglich mit dem blutigen Schwert auf sie eindringt, entsinkt ihr der Muth, und sie hält ihm auf's

beweglichste die mütterliche Brust vor. Zweifelhaft fragt er den Pylades, der ihn in wenigen Zeilen durch die stärksten Gründe anmahnt; nach anklagenden und entschuldigenden Wechselreden verfolgt er sie in das Haus, um sie neben der Leiche Aegisth's zu ermorden. Der Chor jubelt in einem ernsten Gesange über die vollzogene Vergeltung. Die große Thür des Pallastes öffnet sich, und zeigt im Innern das erschlagene Paar zusammen auf einem Bett. Orest läßt von den Dienern das weitläuftige Gewand, worin verwickelt sein Vater erschlagen ward, entfalten, damit es alle sehen; der Chor erkennt daran die blutigen Spuren, voller Jammer über Agamemnons Mord. Orest, indem er fühlt, daß sich sein Gemüth verwirrt, nimmt noch die Zeit wahr, in einer Rede seine That zu rechtfertigen; er erklärt, er wolle sich um Reinigung von der Blutschuld nach Delphi begeben, und flieht dann voller Entsetzen vor den Furien seiner Mutter, die der Chor noch nicht erblickt, und für eine Einbildung hält, die ihm aber keine Ruhe mehr laßen. Der Chor schließt mit einer Betrachtung über die dreifache Mordscene in dem Königshause von dem thyesteischen Gastmale an.

Die Elektra des Sophokles spielt ebenfalls vor dem Pallaste, aber ohne Grabmal Agamemnons. Mit Tagesanbruch kommen wie aus der Fremde Pylades, Orest und sein Pfleger, der an jenem blutigen Tage sein Retter geworden. Dieser führt ihn belehrend in seine Vaterstadt ein, was Orest mit einer Rede über den Auftrag des Apoll, und die Art, wie er ihn auszuführen gedenkt, erwiedert, und dann ein Gebet an die einheimischen Götter und sein väterliches Haus verrichtet. Man hört Elektra im Hause stöhnen, Orest wünscht sie gleich zuerst zu begrüßen, aber der Alte führt

ihn weg, um am Grabe seines Vaters ein Opfer zu verrichten. Elektra tritt heraus, und ergießt in einer pathetischen Anrede an den Himmel ihren Kummer, in einem Gebet an die unterirdischen Gottheiten ihr ungestilltes Verlangen nach Rache. Der Chor, aus einheimischen Jungfrauen bestehend, kommt tröstend herzu, in Wechselgesängen und Wechselreden mit dem Chor entfaltet Elektra ihre unerschütterliche Trauer, die Schmach ihres unterdrückten Lebens, ihre Hoffnungslosigkeit wegen der Zögerungen des häufig von ihr angemahnten Orest, und giebt den Aufmunterungsgründen des Chors wenig Gehör. Chrysothemis, die jüngere, nachgiebigere und vorgezogene Tochter der Klytämnestra, kommt mit einem Todtenopfer, um es zum Grabe des Vaters zu tragen. Es entsteht ein Wortwechsel zwischen den Schwestern über ihre beiderseitigen Gesinnungen, Chrysothemis meldet Elektren, der jetzt auf dem Lande abwesende Aegisth habe das Aergste über sie beschloßen, welchem jene Trotz bietet. Darauf erfährt sie, daß Klytämnestra geträumt, Agamemnon sei in's Leben zurück gekommen, und habe sein Scepter in den Boden des Hauses gepflanzt, woraus ein das ganze Land beschattender Baum erwachsen sei, und dadurch erschreckt, habe sie ihr aufgetragen, ein Todtenopfer zu bringen. Elektra räth ihr, sich nicht an den Befehl ihrer frechen Mutter zu kehren, sondern ein Gebet für sich und ihre Geschwister, und für die rächende Rückkehr des Orest am Grabe zu verrichten; sie fügt zu den Gaben ihren Gürtel und eine Locke ihres Haars. Chrysothemis geht mit dem Versprechen ihr zu folgen ab. Der Chor weissagt aus dem Traumgesichte annahende Vergeltung, und bezieht die Verbrechen im Hause des Pelops auf eine erste Verschuldung jenes Ahnherrn. Klytämnestra schilt ihre Tochter, gegen die sie doch,

vermuthlich durch Wirkung des Traumes, milder ist als gewöhnlich, sie vertheidigt ihre That an Agamemnon, Elektra greift sie deswegen an, jedoch beide ohne heftigen Wortwechsel. Hierauf verrichtet Klytämnestra am Altar vor dem Hause ein Gebet zum Apoll um Heil und langes Leben, und heimlich um den Untergang ihres Sohnes. Der Pfleger des Orest kommt, und meldet als Bote eines phocensischen Freundes den Tod Orests, und zwar genau mit allen Umständen, daß er bei'm Wagenrennen in den pythischen Spielen umgekommen sei. Klytämnestra verbirgt kaum ihre triumphierende Freude, wiewohl sie anfangs eine Anwandlung mütterlichen Gefühls hat, und ladet den Boten zur Bewirthung herein. Elektra überläßt sich in Reden und Gesängen ihrem Jammer, der Chor sucht umsonst sie zu trösten, Chrysothemis kommt voller Freude von dem Grabmale zurück, mit der Versicherung, Orest sei in der Nähe: sie hat nämlich seine Haarlocke, sein Trankopfer und Blumenkränze da gefunden. Elektras Verzweiflung wird dadurch erneuert, sie giebt ihr die grausame Aufklärung der eben angekommenen Nachricht, und fordert sie auf, da jetzt keine andere Hoffnung übrig sei, sich mit ihr zu einer kühnen That zu vereinigen, und den Aegisth umzubringen, welches Chrysothemis, nicht muthig genug, als thöricht abweist, und nach heftigem Wortwechsel hineingeht. Der Chor beklagt die nun so ganz verlaßene Elektra. Orest kommt mit Pylades und einigen Dienern, welche die Urne angeblich mit der Asche des Gestorbenen tragen. Elektra erbittet sich diese von ihm, und trauert darüber in den beweglichsten Reden, worüber Orest gerührt, sich nicht länger verbergen kann: er giebt sich ihr nach einiger Vorbereitung zu erkennen, und bestätigt die Entdeckung durch den vorgezeigten Siegelring des Vaters. Sie überläßt sich in Reden

und Gesängen ihrer gränzenlosen Freude, bis der Pfleger heraustritt, beide wegen ihrer Unvorsichtigkeit schilt und warnt. Elektra erkennt mit einiger Mühe in ihm den treuen Knecht wieder, dem sie den Orest zur Rettung anvertrauet hat, und begrüßt ihn dankbar. Auf den Rath des Pflegers begeben sich Orest und Pylades schleunig mit ihm in's Haus, um Klytämnestra noch allein zu überraschen. Elektra begleitet sie mit einem Gebet an den Apollo, der Chorgesang kündigt den Augenblick der Vergeltung an. Man hört im Hause das Geschrei der erschrockenen Klytämnestra, ihre kurzen Bitten, ihr Wehklagen, da sie ermordet wird. Elektra fordert von außen den Orest zur Vollführung der That auf, er kommt mit blutigen Händen heraus; da der Chor aber den Aegisth ankommen sieht, eilt er wieder in's Haus, um ihn zu überraschen. Aegisth erkundigt sich nach dem Tode des Orest, und glaubt nach den zweideutigen Reden der Elektra, seine Leiche sei im Hause. Er befiehlt also die Thüren zu öffnen, um diejenigen im Volk, welche seine Herrschaft ungern ertragen, zu überzeugen, daß keine Hoffnung auf den Orest mehr sei. Der Mitteleingang öffnet sich, und zeigt im Innern des Pallastes einen auf einem Bett liegenden zugedeckten Körper; Orest steht daneben und heißt den Aegisth selbst die Decke aufheben, der nun plötzlich die blutige Leiche der Klytämnestra, und sich ohne Rettung verloren sieht. Er begehrt reden zu dürfen, was aber Elektra wehrt, Orest zwingt ihn in das Haus zu gehen, um ihn dort an derselben Stelle umzubringen, wo er seinen Vater umgebracht,

Der Schauplatz der Elektra des Euripides ist nicht in Mykene, sondern an der Gränze des argolischen Gebiets, in freier Landschaft vor einer einsamen armseligen Bauernhütte.

Der Bewohner, ein alter Landmann, kommt heraus, und erzählt im Prolog den Zuschauern, wie es im königlichen Hause steht, theils das schon Bekannte, dann aber, daß man nicht zufrieden, die Elektra schmählich zu behandeln, und sie unvermählt zu laßen, sie unter ihrem Stande mit ihm verheiratet habe; die Gründe dieses Verfahrens, die er anführt, sind wunderlich genug, er versichert aber, er hege zu viel Ehrerbietung vor ihr, um sie in der That zu seiner Gattin zu erniedrigen. Sie leben also in einer jungfräulichen Ehe. Elektra kommt, da es noch vor Tages Anbruch ist, mit einem Krug auf dem nach knechtischer Art geschornen Kopf, um Waßer zu holen; ihr Mann beschwört sie, sich doch nicht mit solchen ungewohnten Arbeiten zu plagen, sie will sich aber von ihrer Pflicht als Hausfrau nicht abhalten laßen, und beide gehen ab, er zur Feldarbeit, sie ihrem Geschäfte nach. Orest tritt nun mit dem Pylades auf, und eröffnet in einer Rede an diesen, daß er schon am Grabe seines Vaters geopfert, sich aber nicht in die Stadt wage, sondern hier an der Gränze nach seiner, wie er weiß, verheirateten Schwester spähen wolle, um von ihr die Lage der Sachen zu erfahren. Er sieht Elektra mit dem Waßerkruge kommen, und zieht sich zurück. Sie stimmt einen wehklagenden Gesang um ihr eigenes Schicksal und ihren Vater an. Der Chor, aus ländlichen Weibern bestehend, kommt, und ermuntert sie an einem Feste der Juno Theil zu nehmen, was sie aber, in ihr Elend versunken, auf ihre zerlumpten Kleider zeigend, verweigert. Der Chor erbietet sich, ihr festlichen Schmuck zu leihen, allein sie beharrt dabei. Sie erblickt den Orest und Pylades in ihrem Schlupfwinkel, hält sie für Räuber, und will in's Haus fliehen; da Orest hervortritt und ihr dieß wehrt, glaubt sie, er wolle sie um-

bringen; er beruhigt sie, und bringt ihr Nachricht vom Leben des Orest. Hierauf erkundigt er sich nach ihrer Lage, wobei denn den Zuschauern das ganze Verhältniß von neuem eingeschärft wird. Orest giebt sich immer nicht zu erkennen, sondern verspricht bloß Elektras Botschaft an ihren Bruder zu bestellen, und bezeugt Theilnahme als ein Fremder. Der Chor wird bei dieser Gelegenheit neugierig, auch etwas aus der Stadt zu erfahren, und Elektra schildert nach ihrem eigenen Elende die Ueppigkeit und den Uebermuth ihrer Mutter und des Aegisth, der auf Agamemnons Grabe herumspringe, und mit Steinen darnach werfe. Der Bauer kommt von der Arbeit zurück und findet es ziemlich unschicklich, daß seine Frau mit jungen Männern schwatzt; da er jedoch hört, daß sie Nachricht von Orest bringen, ladet er sie freundlichst in sein Haus ein. Orest stellt bei'm Anblick des würdigen Mannes Betrachtungen an, wie sich doch oft in niedrigen Geschlechtern und unter unscheinbarer Hülle die achtungswürdigsten Menschen finden. Elektra macht ihrem Manne Vorwürfe wegen der Einladung, da sie doch nichts im Hause hätten; er meint, die Fremden würden schon so vorlieb nehmen, eine wirthschaftliche Frau wiße allerlei Gerichte herbei zu schaffen, auf einen Tag reiche ihr Vorrath wohl hin. Sie schickt ihn zu dem alten Pfleger und Retter des Orest, der in der Nähe auf dem Lande wohnt, damit dieser kommen und etwas zur Bewirthung mitbringen möge. Der Bauer geht mit Sprüchen über den Reichthum und die Mäßigkeit ab. Der Chor versteigt sich in einen Gesang über den Zug der Griechen vor Troja, beschreibt weitläuftig, was auf dem Schilde des Achill, welchen ihm Thetis gebracht, abgebildet gewesen, endigt aber doch mit dem Wunsche, Klytämnestra möge für ihren Frevel bestraft werden.

Der alte Pfleger, dem es sehr sauer wird, zu dem

Hause hinaufzusteigen, bringt der Elektra ein Lamm, einen Käse und einen Schlauch mit Wein; hierauf fängt er an zu weinen, und ermangelt nicht sich mit seinen zerlumpten Kleidern die Augen zu wischen. Auf die Fragen der Elektra berichtet er, wie er am Grabe des Agamemnon Spuren eines Opfers und eine Haarlocke gefunden, und darum vermuthe, Orest sei dort gewesen. Hierauf folgt eine Anspielung auf die von Aeschylus gebrauchten Erkennungszeichen an der Aehnlichkeit der Haarlocken, der Fußstapfen und an einem Gewande, nebst Widerlegung derselben. Die Unwahrscheinlichkeit jener läßt sich vielleicht heben, auf jeden Fall sieht man leicht darüber weg, allein die ausdrückliche Rücksicht auf eine andre Behandlung desselben Gegenstandes ist das störendste, ächter Poesie fremdeste, was es geben kann. Die Gäste kommen heraus, der Alte betrachtet den Orest genau, erkennt ihn, und überzeugt auch die Elektra durch eine Narbe an der Augenbraue von einem Fall (dieß ist nun die herrliche Erfindung, welche er an die Stelle der aeschylischen setzt), daß er es sei; sie umarmen sich und überlaßen sich der Freude während eines kurzen Chorgesanges. In lange fortgesetzten Reden überlegen Orest, der Alte und Elektra die Ausführung der That. Aegisth hat sich, wie der Alte weiß, zu einem Opfer der Nymphen auf's Land begeben, dort will sich Orest als Gast einschleichen und ihn überfallen. Klytämnestra ist aus Furcht vor der üblen Nachrede nicht mitgefahren, Elektra erbietet sich, ihre Mutter durch die falsche Nachricht, sie sei im Kindbette, herbeizulocken. Die Geschwister vereinigen nun ihre Gebete an die Götter und den Schatten ihres Vaters um glücklichen Ausgang. Elektra erklärt, sie werde sich umbringen, wenn es mißlinge, und will dazu ein Schwert in Bereitschaft halten. Der Alte geht

mit dem Orest ab, um ihn zum Aegisth zu geleiten, und sich dann zur Klytämnestra zu begeben. Der Chor besingt den goldnen Widder, welchen Thyest durch Hülfe der treulosen Gemahlin des Atreus diesem entwandt, und wie jener dafür durch das mit seinen Kindern angestellte Gastmal bestraft worden, wobei die Sonne sich aus ihrer Bahn gewandt, welches er aber, der Chor, wie er weislich hinzufügt, sehr bezweifle. Man hört ein fernes Geräusch und Stöhnen, Elektra glaubt ihr Bruder unterliege, und will sich umbringen. Sogleich kommt aber ein Bote, welcher den Untergang des Aegisth weitläuftig mit mancherlei Scherzen berichtet. Unter dem Jubel des Chores holt Elektra einen Kranz, womit sie ihren Bruder krönt, der den Kopf des Aegisth an den Haaren in der Hand hält. Diesem Kopfe rückt sie in einer langen Rede seine Thorheiten und Verbrechen vor, und sagt ihm unter andern: es thue niemals gut, eine Frau zu heiraten, mit der man zuvor in einem unerlaubten Verhältnisse gelebt; es sei unanständig, wenn die Frau die Herrschaft im Hause führe, u. s. w. Man sieht die Klytämnestra nahen, Orest bekommt Gewißenszweifel über seinen Vorsatz des Muttermordes und die Gültigkeit des Orakels, begiebt sich aber auf Ueberredung der Elektra in die Hütte, um es da zu vollführen. Die Königin kommt auf einem prächtigen mit Teppichen behangenen Wagen, umgeben von trojanischen Sclavinnen, gefahren. Elektra will ihr herunterhelfen, sie verweigert es. Darauf rechtfertigt sie ihre That am Agamemnon mit der Opferung der Iphigenia, und fordert ihre Tochter selbst auf, ihr Gründe entgegen zu stellen, um dieser Veranlaßung zu einer spitzfindigen Rede zu geben, worin Elektra ihrer Mutter unter andern vorwirft, sie habe in der Abwesenheit Agamemnons zu viel vor dem Spiegel geseßen

und sich geputzt. Klytämnestra erzürnt sich nicht, wiewohl jene den Vorsatz des Mordes ankündigt, wenn er möglich gewesen wäre; sie erkundigt sich nach der Niederkunft, und geht in die Hütte, um das Reinigungsopfer zu verrichten. Elektra begleitet sie nach einer höhnenden Rede. Hierauf Chorgesang über die Vergeltung, Geschrei der Ermordeten im Hause, und die Geschwister kommen mit Blut befleckt zurück. Sie sind voller Reue und Verzweiflung über die vollendete That, rühren sich durch Wiederholung der kläglichen Reden und Geberden ihrer Mutter, Orest will in die Fremde fliehn, Elektra fragt, wer sie nun heiraten würde? Die Dioskuren, ihre Oheime, erscheinen in der Luft, tadeln den Apollo wegen seines Orakels, befehlen dem Orest, sich zur Sicherung vor den Furien vom Areopag richten zu laßen, und weissagen ihm anderweitige Schicksale. Dann stiften sie eine Ehe zwischen Elektra und Pylades; ihr erster Mann soll mit nach Phokis genommen und reichlich versorgt werden. Nach wiederholten Wehklagen nehmen die Geschwister wie auf lebenslang Abschied von einander, und das Stück nimmt ein Ende.

Man sieht leicht, daß Aeschylus den Gegenstand von der furchtbarsten Seite gefaßt, und ihn in das Gebiet der dunkeln Gottheiten hinüber gespielt hat, in welchem er so gern hauset. Das Grab des Agamemnon ist der nächtliche Punkt, von welchem die rächende Vergeltung ausgeht, sein unmuthiger Schatten die Seele des ganzen Gedichtes. Die leicht zu bemerkende äußere Unvollkommenheit, daß das Stück ohne bemerkbaren Fortschritt zu lange auf demselben Punkte verweilt, wird wieder zu einer wahren inneren Vollkommenheit: denn es ist die dumpfe Stille der Erwartung vor einem Ungewitter oder Erdbeben. Es ist wahr, die Gebete

wiederholen sich, aber eben ihre Häufung giebt den Eindruck von einem großen unerhörten Vorsatze, zu welchem menschliche Kräfte und Bewegungsgründe allein nicht hinreichen. Bei der Ermordung der Klytämnestra und ihren herzzerreißenden Reden ist der Dichter, ohne die Verbrecherin zu bemänteln, bis an die äußerste Gränze dessen gegangen, was dem Gefühl zugemuthet werden darf. Da das Verbrechen, welches gestraft werden soll, vom Anfange an durch das Grabmal gegenwärtig erhalten wird, rückt es am Ende durch das vorgezeigte Gewand dem Blicke der Erinnerung noch näher: Agamemnon wird gleichsam nach schon vollzogener Rache noch einmal in der Vorstellung ermordet. Die Flucht des Orest verräth keine unwürdige Reue oder Schwäche, sondern sie ist nur der unvermeidliche Tribut, den er der beleidigten Natur bezahlen muß.

Auf die wunderwürdige Anordnung des Sophokles brauche ich nur im Allgemeinen aufmerksam zu machen. Welche schöne Vorreden läßt er jener Sendung der Königin zum Grabe vorangehen, womit Aeschylus gleich anhebt! Mit welchem gebildeten Schmuck ist das Ganze, z. B. in der Erzählung von den Kampfspielen, umkleidet! Wie ist das Pathos der Elektra ausgespart, zuerst die allgemeinen Klagen, dann aus dem Traumgesicht geschöpfte Hoffnungen, Zernichtung derselben durch die Nachricht von dem Tode ihres Bruders, neue abgewiesene Hoffnungen der Chrysothemis, endlich die Trauer über der Urne. Der Heldenmuth der Elektra ist durch den Gegensatz der schwächeren Schwester schön gehoben. Ueberhaupt hat der Dichter dem Gegenstande dadurch eine ganz neue Wendung gegeben, daß er die Theilnahme vornehmlich auf die Elektra lenkt. Er hat von diesem herrlichen Geschwisterpaar dem weiblichen Theil die uner-

schütterliche Beharrlichkeit treuer Gesinnungen, den Heroismus des Duldens, dem männlichen die schöne Rüstigkeit der Heldenjugend zugetheilt. Der Alte setzt dieser wiederum Bedachtsamkeit und Erfahrung entgegen; daß beide Dichter den Pylades schweigen laßen, beweist, wie sehr die alte Kunst allen unnützen Ueberfluß verschmähte.

Was aber die Tragödie des Sophokles insbesondere charakterisiert, ist die himmlische Heiterkeit bei einem so schrecklichen Gegenstande, der frische Hauch von Leben und Jugend, der durch das Ganze hinweht. Der lichte Gott Apollo, welcher die That befohlen, scheint seinen Einfluß darüber zu verbreiten, selbst der Tages-Anbruch am Eingange ist bedeutsam. Das Grab und die Schattenwelt ist in der Ferne gehalten; was bei'm Aeschylus die Seele des Ermordeten bewirkt, geht hier vom Gemüth der noch lebenden Elektra aus, welches mit gleicher Kraft zum haßenden Unwillen und zur Liebe begabt ist. Merkwürdig ist die Vermeidung jeder dunkeln Ahndung gleich in der ersten Rede des Orest, wo er sagt, es kümmere ihn nicht todt gesagt zu werden, wenn er sich nur in gesunder Kraft und Fülle lebend fühle. Auch wandelt ihn weder vor noch nach der That Zweifel und Gewissens-Unruhe an, so daß das dahin Gehörige bei ihm eigentlich strenger gehalten ist als bei'm Aeschylus; auch der entsetzliche Theaterstreich mit dem Aegisth, und daß dieser am Schluße seine schmähliche Hinrichtung erst noch erwartet, ist noch herber als dort. Das treffendste Bild für das Verhältniß beider Dichter bieten die Traumgesichte der Klytämnestra dar: beide sind gleich schicklich, bedeutsam, ahndungsvoll; das des Aeschylus größer, aber sinnlich grausend, das des Sophokles in der Furchtbarkeit majestätisch schön.

Das Stück des Euripides ist ein seltnes Beispiel poetischer, oder vielmehr unpoetischer Verkehrtheit; man würde nicht fertig werden, wenn man alle Grundlosigkeiten und Widersprüche darin entwickeln wollte. Warum neckt z. B. Orest seine Schwester so lange, ohne sich ihr zu erkennen zu geben? Wie leicht macht sich der Dichter die Arbeit, wenn er das, was ihm im Wege steht, ohne weiteres bei Seite schafft, wie hier den Bauer, von dem man nach Herbescheidung des Pflegers gar nicht weiß, wo er bleibt? Euripides hat theils neu sein wollen, theils ist es ihm zu unwahrscheinlich gewesen, daß Orest den König und seine Gemahlin mitten in der Hauptstadt umbringt; er hat sich, um dieß zu vermeiden, in weit größere Unwahrscheinlichkeiten verwickelt. Was etwa von tragischen Anklängen vorkommt, ist nicht sein eigen: es gehört der Fabel, seinen Vorgängern und dem Herkommen an. Durch seine Absichten ist es wenigstens keine Tragödie geworden, er hat es vielmehr auf alle Weise zum Familiengemälde, in der heutigen Bedeutung des Wortes, herunter gearbeitet. Die Effecte mit der Dürftigkeit der Elektra sind erbärmlich: der Dichter hat sein Geheimniß in ihrem wohlgefälligen Schautragen des eigenen Elendes verrathen. Alle Vorbereitungen zu der That sind äußerst leichtsinnig und ohne innere Ueberzeugung; es ist eine wahre Quälerei, daß Aegisth erst noch seine gutmüthige Gastfreiheit, Klytämnestra Mitleiden mit ihrer Tochter äußern muß, um für sie zu rühren; die That wird gleich nach der Vollbringung durch die schmählichste Reue wieder ausgelöscht, eine Reue, welche gar kein sittliches Gefühl, sondern bloß eine sinnliche Anwandlung ist. Von den Lästerungen auf das delphische Orakel will ich nichts sagen. Da das ganze Stück dadurch vernichtet wird, so sehe ich nicht ein, wozu

es Euripides überhaupt geschrieben, wenn es nicht war, um die Elektra glücklich zu verheiraten, und den alten Bauer zur Belohnung der Enthaltsamkeit sein Glück machen zu laßen. Ich wünschte nur, daß die Vermählung des Pylades sogleich vor sich gienge, auch der Bauer eine namhafte Summe ausgezahlt erhielte: so würde alles zur Genugthuung der Zuschauer wie ein gemeines Lustspiel endigen.

Um nicht ungerecht zu sein, muß ich noch bemerken, daß die Elektra vielleicht das allerschlechteste Stück des Euripides ist. War es die Sucht nach Neuheit, was ihn hier auf solche Abwege brachte? Freilich war er zu beklagen, daß ihm bei diesem Gegenstande zwei solche Vorgänger zuvorgekommen waren. Aber was zwang ihn, sich mit jenen zu meßen, und überhaupt eine Elektra zu schreiben?

Zehnte Vorlesung.

Beurtheilung der übrigen Werke des Euripides. Das satyrische Drama. Alexandrinische Tragiker.

Von den in größerer Anzahl auf uns gekommenen Stücken des Euripides können wir nur Einiges in der Kürze berühren.

Von Seiten seiner Sittlichkeit ist vielleicht keines so sehr zu loben, als die Alceste. Ihr Entschluß zu sterben, und ihr Abschied von ihrem Gemahl und Kindern ist schmerzlich entzückend dargestellt. Auch die Enthaltsamkeit, daß er die aus der Unterwelt zurückgeführte Heldin durchaus nicht reden läßt, um nicht den geheimnißvollen Vorhang vor dem Zustande der Todten wegzuziehen, muß sehr hoch angerechnet werden. Freilich ist Admet, und besonders sein Vater mit ihrer selbstischen Liebe zum Leben sehr aufgeopfert, auch Hercules zeigt sich anfangs derb bis zur Rohheit, und erst nachher edler und seiner würdig, endlich wieder jovialisch, da er mit dem Admet seinen Scherz treibt, und ihm seine verschleierte Gattin als eine neue Braut zuführt.

Iphigenia in Aulis ist ein den Neigungen und Kräften des Euripides besonders angemeßener Gegenstand: es kam hier darauf an, eine sanfte Rührung für die unschuldige

Jugend und Kindlichkeit der Heldin zu erregen. Indessen ist Iphigenia noch lange keine Antigone; schon Aristoteles bemerkt, daß der Charakter nicht gehalten ist: „die flehende „Iphigenia sei der nachher sich willig aufopfernden durchaus „nicht ähnlich."

Auch Jon ist eines von den lieblichsten Stücken wegen der Schilderungen von Unschuld und priesterlicher Heiligkeit an dem Knaben, wovon es den Namen führt. Zwar fehlt es im Lauf der Verwickelung nicht an Unwahrscheinlichkeiten, Nothbehelfen und Wiederholungen; und die Auflösung vermittelst einer Lüge, wozu sich Götter und Menschen gegen den Xuthus verbünden, kann unser Gefühl schwerlich befriedigen.

In der Darstellung weiblicher Leidenschaften und der Verirrungen eines kranken Gemüths werden Phädra und Medea verdientermaßen gepriesen. Das Stück, worin jene vorkommt, glänzt durch die erhabene Heldenschönheit des Hippolytus; auch empfiehlt es sich im höchsten Grade durch die beobachtete Schicklichkeit und sittliche Strenge bei einem so bedenklichen Gegenstande. Dieß ist jedoch vielleicht nicht sowohl das Verdienst des Dichters selbst, als des Zartgefühls seiner Zeitgenoßen, denn der Hippolytus, den wir haben, ist nach dem Zeugniß des Scholiasten ein umgearbeiteter, in welchem das Anstößige und Tadelnswürdige des früheren verbeßert worden. Der gelehrte und scharfsinnige Brunck sagt, jedoch ohne irgend ein Zeugniß oder die Uebereinstimmung eines Bruchstückes als Beweis anzuführen, Seneca sei in seinem Hippolytus der Anlage des früheren vom Euripides, welcher der verschleierte hieß, gefolgt. Wofern dieß bloße Vermuthung ist, so möchte ich bezweifeln, daß Euripides selbst in dem getadelten Schauspiele sich die Scene

der Liebeserklärung erlaubt habe, welche Racine aus dem Seneca in seine Bearbeitung aufzunehmen kein Bedenken getragen.

Der Eingang der Medea ist vortrefflich, ihre verzweiflungsvolle Lage wird durch die Gespräche ihrer Amme, des Pflegers ihrer Kinder, und ihre eigenen Wehklagen hinter der Scene zerreißend angekündigt. Sobald sie hervortritt, hat der Dichter Sorge getragen, durch viele allgemeine und gemeine Betrachtnugen, die er ihr in den Mund legt, uns abzukühlen. Noch kleiner erscheint sie in der Scene mit dem Aegeus, wo sie, im Begriff am Jason eine furchtbare Rache zu nehmen, sich erst einen Zufluchtsort sichert, ja es fehlt nicht viel, eine neue Verbindung bevorwortet. Das ist nicht die kühne Verbrecherin, welche die Naturkräfte zum Dienst ihrer wilden Leidenschaften sich unterworfen hat, und wie ein verheerendes Meteor von Land zu Land forteilt; jene Medea, die, von aller Welt verlaßen, sich selbst noch genügen kann. Nur Gefälligkeit gegen die athenischen Alterthümer konnte den Euripides zu diesem frostigen Einschiebsel vermögen. Sonst hat er die mächtige Zauberin, und das in den Verhältnissen ihres Geschlechtes schwache Weib in derselben Person ergreifend geschildert. Auf das innigste rühren die Anwandlungen mütterlicher Zärtlichkeit mitten unter den Zurüstungen zu der grausamen That. Nur kündigt sie ihr Vorhaben zu frühzeitig und zu bestimmt an, statt es bloß wie eine verworrene schwarze Ahndung zu hegen. Als sie es vollbringt, scheint der Trieb der Rache am Jason durch den schmählichen Tod seiner jungen Gemahlin und ihres Vaters schon befriedigt sein zu müßen, und der neue Bewegungsgrund, nämlich Jason würde die Kinder unfehlbar umbringen wollen, und sie müße ihm vorbeugen, hält die Prüfung

nicht aus. Denn wie sie die Leichen auf ihrem Drachenwagen entführt, hätte sie auch die lebenden Kinder zugleich mit sich retten können. Doch läßt sich dieß vielleicht durch die Verwirrung des Gemüths, worein das vollbrachte Verbrechen sie stürzt, rechtfertigen.

Solche Gemälde allgemeinen Jammers, des Sturzes blühender Geschlechter und Staaten aus der größten Herrlichkeit in die tiefste Noth, ja in gänzliche Vernichtung, wie das in den Trojanerinnen aufgestellte, mochten dem Euripides vom Aristoteles den Namen des vorzugsweise tragischen Dichters verdienen. Der Schluß, wie die gefangenen als Sklavinnen verlooßten Frauen, das brennende und einstürzende Troja hinter sich laßend, sich zu den Schiffen wenden, ist wahrhaft groß. Uebrigens kann nicht leicht ein Stück weniger Handlung im energischen Sinne des Wortes haben: es ist eine Reihe von Lagen und Vorfällen, ohne irgend einen andern Zusammenhang, als daß sie insgesammt von der Eroberung Trojas herrühren; aber sie gehen durchaus nicht auf ein gemeinschaftliches Ziel. Die Anhäufung hülflosen Leidens, das nicht einmal einen Widerstand der Gesinnungen aufzubieten hat, ermüdet zuletzt, und erschöpft das Mitleid. Je mehr gekämpft wird, um ein Unglück abzuwehren, um so mehr Eindruck macht es nachher, wenn es dennoch hereinbricht. Wenn aber so wenig Umstände gemacht werden, wie hier mit dem Astyanax, da die Rede des Talthybius selbst dem leisesten Versuch, ihn zu retten, vorbeugt, so ergiebt sich der Zuschauer auch bald darein. Hierin versieht es Euripides häufig. Bei den ununterbrochenen Anforderungen an unser Mitleid in diesem Stück ist das Pathos nicht gehörig ausgespart, und gesteigert; z. B. die Klage der Andromache um ihren noch lebenden Sohn ist weit

zerreißender, als die der Hekuba um den todten. Zwar wurde die Wirkung der zweiten durch den Anblick der kleinen Leiche auf dem Schilde Hektors unterstützt. Ueberhaupt war wohl sehr auf den Reiz für die Augen gerechnet: deswegen erscheint Helena, gegen die kriegsgefangenen Sklavinnen abstechend, prächtig geputzt, Andromache auf einem mit Beute beladenen Wagen, und ich zweifle nicht, daß am Schluße die ganze Decoration in Flammen stand. Das peinliche Verhör der Helena unterbricht alle Rührung durch eitles Gezänke, und bewirkt nichts; denn troz der Anklage der Hekuba bleibt Menelaus bei dem gleich anfangs beschloßenen Vorhaben. Die Vertheidigung der Helena mag ungefähr so unterhalten, wie des Isokrates sophistische Lobrede auf sie.

Es war dem Euripides noch nicht genug, die Hekuba ein ganzes Stück hindurch sich verhüllt im Staube wälzen und winseln zu laßen: er hat sie in einer andern Tragödie, die von ihr den Namen führt, eben so als stehende Hauptfigur des Jammers angebracht. Die beiden Handlungen dieses Stücks, die Opferung der Polyxena, und die Rache am Polymestor wegen Ermordung Polydors, haben nichts mit einander gemein, außer ihrer Beziehung auf die Hekuba. Die erste Hälfte hat große Schönheiten von der Art, wie sie dem Euripides vorzüglich gelingen. Bilder zarter Jugend, weiblicher Unschuld, und edelmüthiger Ergebung in einen frühen gewaltsamen Tod. Ein Menschenopfer, der Triumph des barbarischen Aberglaubens, wird dargestellt, als mit jenem Hellenismus der Gesinnung vollbracht, erlitten und angeschaut, welcher bei den Griechen so frühzeitig die Abschaffung der Menschenopfer bewirkte. Aber die zweite Hälfte zerstört diese sanfteren Rührungen auf eine höchst widerwärtige Art. Sie ist angefüllt mit der rachsüchtigen Hinterlist

der Hekuba, dem blödsinnigen Geiz des Polymestor, und der dürftigen Politik Agamemnons, der den thrakischen König nicht selbst zur Verantwortung zu ziehen wagt, aber ihn den kriegsgefangenen Weibern in die Hände spielt. Auch paßt es gar nicht, daß Hekuba, bejahrt, kraftlos und im Jammer versunken, nachher so viel Gegenwart des Geistes bei Ausübung ihrer Rache, und eine solche Fertigkeit der Zunge in ihrer Anklage, und den Spöttereien gegen den Polymestor zeigt.

Ein andres Beispiel von zwei ganz getrennten Handlungen in derselben Tragödie sehen wir am rasenden Hercules. Die erste ist die Bedrängniß seiner Familie während seiner Abwesenheit, und ihre Errettung daraus durch seine Zurückkunft; die zweite seine Reue, über den in plötzlicher Raserei an seiner Gattin und seinen Kindern verübten Mord. Dieß folgt zwar auf einander, aber keineswegs aus einander.

Die Phönikerinnen sind reich an tragischen Begebenheiten im gemeinen Sinne des Worts: der Sohn des Kreon stürzt sich zur Rettung der Stadt von der Mauer; Eteokles und Polynikes kommen einer durch die Hand des andern um, Jokaste durch ihre eigene über deren Leichen; die gegen Thebe zu Felde gezogenen Argiver fallen im Kampf, und Polynikes bleibt unbeerdigt; endlich werden Oedipus und Antigone in die Verbannung ausgestoßen. Freilich bemerkt nach dieser Aufzählung ein Scholiast die Willkür, womit der Dichter verfahren. „Dieß Schauspiel," sagt er, „ist schön in „der theatralischen Erscheinung, eben weil es voll fremder „Ausfüllungen ist. Die von den Mauern herabschauende „Antigone gehört nicht zur Handlung, und Polynikes kommt „unter der Gewährleistung eines Waffenstillstandes in die

„Stadt, ohne daß etwas daraus erfolgt. Nach allem Uebrigen ist noch der vertriebene Oedipus mit einem geschwätzigen „Gesange zwecklos angehängt.“ Dieß Urtheil ist strenge, aber es trifft.

Nicht gelinder lautet das über den Orestes: „Das „Stück ist von denen, die auf der Bühne große Wirkung „thun, in den Charaktern aber äußerst schlecht; denn außer „dem Pylades taugen alle nichts.“ Ferner „Es hat eine „mehr der Komödie angemeßene Auflösung.“ Dieses Schauspiel hebt in der That erschütternd an: Orest liegt nach seinem Muttermorde krank an Seelenqual und Wahnsinn auf einem Bett, Elektra sitzt zu seinen Füßen, sie und der Chor zittern vor seinem Erwachen; nachher nimmt aber alles eine verkehrte Wendung, und endigt mit gewaltsamen Theaterstreichen.

Weniger wild und ausschweifend ist ein Stück, das die Schicksale des Orest weiter verfolgt: Iphigenia in Tauris; aber dagegen fast durchgehends mittelmäßig in der Darstellung sowohl der Charaktere als der Leidenschaften. Die Wiedererkennung der Geschwister nach solchen Vorfällen und Thaten, und unter solchen Umständen, da Iphigenia, die ehedem selbst am Blutaltare gebebt, ihren Bruder dem gleichen Looße widmen soll, erregt dennoch nur eine flüchtige Rührung. Auch die Flucht der Geschwister spannt die Theilnahme nicht sonderlich: die List, wodurch Iphigenia sie bewerkstelliget, wird vom Thoas willig geglaubt, und erst, nachdem beide schon gerettet sind, versucht er sich zu widersetzen, wird aber sogleich, durch eine der gewöhnlichen Götter-Erscheinungen am Ende, beschwichtigt. Dieß Mittel hat Euripides so benutzt und abgenutzt, daß unter seinen siebzehn Tragödien (wenn wir den zweifelhaften Rhesus nicht mitzählen) in

neunen eine Gottheit zur völligen Lösung des Knotens herabschweben muß.

In der Andromache tritt Orest zum vierten Male auf. Der Scholiast, in dessen Urtheilen wir meistens Aussprüche bedeutender alter Kunstrichter zu erkennen glauben, erklärt dieses für ein Stück vom zweiten Range, woran er nur einzelne Stellen lobt. Unter denen, welche Racine seinen freien Nachbildungen zum Grunde gelegt, ist es gewiß das am wenigsten vorzügliche, und daher haben die französischen Kritiker hier leicht gewonnenes Spiel, wenn sie sich bemühen den griechischen Vorgänger herabzusetzen, von dem jener in der That wenig mehr als die erste Veranlaßung hergenommen.

Die Bacchantinnen stellen die um sich greifende taumelnde Begeisterung des Bacchusdienstes mit großer sinnlicher Kraft und lebendiger Gegenwart dar. Der hartnäckige Unglaube des Pentheus, seine Verblendung und furchtbare Strafe durch die Hand seiner eigenen Mutter bilden ein kühnes Gemälde. Die Wirkung auf der Bühne mußte außerordentlich sein. Man denke sich den Chor mit fliegenden Haaren und Gewändern, Tamburine, Cymbeln u. s. w. in den Händen, wie die Bacchantinnen auf Basreliefs vorgestellt werden, in die Orchestra hereinstürmend, und unter rauschender Musik seine begeisterten Tänze aufführend, was ganz ungewöhnlich war, da sonst die Chorgesänge ohne andre Begleitung als die einer Flöte zu einem feierlichen Tanzschritt vorgetragen wurden. Und hier war einmal diese üppige Ausschmückung, dergleichen Euripides überall sucht, an ihrer Stelle. Wenn daher einige neuere Kunstrichter dieses Stück tief herabsetzen, so scheinen sie mir nicht recht zu wißen was sie wollen. Ich muß vielmehr an dessen Zusammen-

setzung die bei diesem Dichter so seltene Harmonie und Einheit bewundern, die Enthaltung von allem Fremdartigen, so daß alle Wirkungen und Antriebe von Einer Quelle ausströmen, und auf Ein Ziel hinstreben. Nächst dem Hippolytus würde ich unter den übrig gebliebenen Werken des Euripides diesem die erste Stelle anweisen.

Die Herakliden und die Schutzgenoßinnen sind wahre Gelegenheits-Tragödien, und konnten wohl nur als Schmeichelei gegen die Athener Glück machen. Sie verherrlichen zwei alte Heldenthaten Athens; worauf die lobpreisenden Redner, die immer das Fabelhafte mit dem Historischen vermischen, namentlich Isokrates, ein erstaunlich großes Gewicht legen: die Beschützung der Kinder des Hercules, der Ahnherrn der lacedämonischen Könige, gegen die Verfolgungen des Eurystheus, und die den Thebanern durch einen Sieg abgezwungene Beerdigung der Sieben vor Thebe und ihres Heeres, zu Gunsten des Adrastus, Königes von Argos. Die Schutzgenoßinnen wurden, wie wir wißen, während des peloponnesischen Krieges aufgeführt, als eben die Argiver ein Bündniß mit den Lacedämoniern geschloßen hatten: dieß Stück sollte die alten Verpflichtungen jener gegen Athen in's Gedächtniß rufen, und zeigen, wie wenig Segen folglich die Argiver bei diesem Kriege haben könnten. Die Herakliden sind unstreitig in einer ähnlichen Absicht in Bezug auf Lacedämon geschrieben. Von den beiden Stücken indessen, die ganz nach demselben Muster entworfen sind, haben die Schutzgenoßinnen, von den Müttern der erschlagenen Heldinnen so benannt, bei weitem mehr dichterischen Werth; die Herakliden sind gleichsam nur ein schwächerer Abdruck. Zwar erscheint in jenem Stück Theseus anfangs nicht liebenswürdig, da er dem unglücklichen Adrast seine

Fehltritte so weitläuftig und vielleicht ungerecht vorhält, ehe er ihm hilft; der Streit des Theseus mit dem argivischen Herold über den Vorzug der monarchischen oder demokratischen Verfaßung wird billig von der Bühne in die Schulen der Rhetoren verwiesen; auch die moralische Lobrede des Adrast auf die gefallnen Helden fällt sehr aus dem Tone. Ich halte mich überzeugt, daß Euripides hier die Charaktere ausgezeichneter athenischer Bürger hat zeichnen wollen. Dramatisch genommen ist die Stelle auch so nicht zu rechtfertigen; aber ohne einen solchen Zweck wäre es gar zu abgeschmackt, an jenen Helden der herculischen Zeit, an einem Kapaneus, welcher dem Himmel selber trotzte, ihre bürgerlichen Tugenden zu preisen. Wie weit Euripides im Stande war, durch fremde Anspielungen, auch auf sich selbst, aus seinem Gegenstande herauszugehen, sehen wir an einer Rede des Adrast, wo dieser ohne alle Veranlaßung sagt, „es sei „nicht billig, daß der Dichter, während er andre durch seine „Werke ergötzt, selber Ungemach leide.“ Jedoch sind die Leichenklagen und der Schwanengesang der Euadne rührend schön, wiewohl diese ganz unerwartet im buchstäblichen Verstande in das Schauspiel hineinfällt. Denn sie erscheint, vorher nie erwähnt, zuerst auf dem Felsen, von wo sie sich auf den brennenden Scheiterhaufen des Kapaneus hinabstürzt.

Die Herakliden sind ein gar dürftiges Stück, und besonders gehen sie kahl aus. Von der wirklich vollbrachten Opferung der Makaria hört man nichts weiter: wie der Entschluß ihr selbst keine Ueberwindung zu kosten scheint, so machen auch die Andern wenig Umstände mit ihr. Der athenische König Demophon kommt nicht wieder, eben so wenig der wunderbar verjüngte Iolaus, des Hercules Gefährte, und Pfleger seiner Kinder; Hyllus, der heldenmüthige

Heraklide, kommt gar nicht zum Vorschein; so bleibt am Ende niemand als Alkmene, die sich mit dem Eurystheus herumzankt. Solche alte, unerbittlich rachsüchtige Weiber scheint Euripides mit einer eigenen Vorliebe zu schildern; hat er doch die Hekuba zweimal, der Helena und dem Polymestor gegenüber, so angebracht. Ueberhaupt ist die beständige Wiederkehr derselben Mittel und Motive ein sichres Kennzeichen von Manier. Wir haben in den Werken dieses Dichters drei Beispiele von weiblichen Menschenopfern, die durch Ergebung rührend werden: das der Iphigenia, der Polyxena und der Makaria; der freiwillige Tod der Alceste und der Euadne gehört auch gewissermaßen hieher. Ein Lieblingsgegenstand sind ferner für ihn die Schutzflehenden, welche den Zuschauer mit der Besorgniß ängstigen, sie möchten von der geheiligten Zuflucht des Altars gewaltsam weggerißen werden. Die Göttererscheinungen am Schluß habe ich schon aufgezählt.

Die belustigendste aller Tragödien ist Helena, ein ganz abenteuerliches Schauspiel, voll von wunderbaren Vorfällen und Auftritten, die offenbar weit mehr für die Komödie passen. Die dabei zum Grunde liegende Erfindung ist, daß Helena in Aegypten verborgen gelebt habe (so weit gieng die Behauptung ägyptischer Priester), während Paris ein wie sie gestaltetes Luftbild entführt, um welches die Griechen und Trojaner zehn Jahre lang gekämpft haben sollen. Durch diesen Ausweg wird die Tugend der Heldin gerettet, und Menelaus, der, um die Spöttereien des Aristophanes über die Bettelei der euripideischen Helden zu bestätigen, zerlumpt und bettelnd auftritt, vollkommen zufrieden gestellt. Allein dieß ist eine Art, die Mythologie zu verbeßern, wodurch sie den Märchen in Tausend und einer Nacht ähnlich wird.

Dem Rhesus, wozu das eilfte Buch der Ilias den Stoff hergeliehen, haben neuere Philologen weitläuftige Abhandlungen gewidmet, um seine Unächtheit zu beweisen. Ihre Meinung ist, das Stück enthalte eine Menge Unschicklichkeiten und Widersprüche, und sei daher des Euripides unwürdig. Diese Folgerung ist mißlich. Wie, wenn sich nun die gerügten Mängel aus dem einmal gewählten unbequemen Gegenstande, einer nächtlichen Waffenthat, als beinah unvermeidlich ableiten ließen? Ueberhaupt kommt es bei der Frage über die Aechtheit eines Werkes weit weniger auf dessen Werth oder Unwerth an, als darauf, ob sich darin der Stil und die Eigenheiten des angeblichen Verfaßers finden. Die wenigen Worte des Scholiasten treffen ganz anders zum Ziel: „Einige haben dieses Schauspiel für unächt gehalten, als „nicht von Euripides, denn es trägt mehr den sophokleischen „Stil an sich. Indessen ist es in den Didaskalien als ächt „überschrieben, und die Genauigkeit in Absicht auf die Er„scheinungen des gestirnten Himmels giebt den Euripides zu „erkennen.“ Ich glaube auch zu verstehen, was mit dem sophokleischen Stil gemeint ist, den ich zwar nicht in der Anlage des Ganzen, aber in einzelnen Stellen finde. Demzufolge würde ich, wenn das Stück dem Euripides abgesprochen werden soll, auf einen eklektischen Nachahmer rathen, aber eher aus der Schule des Sophokles als des Euripides, und zwar wenig später als beide. Dieß schließe ich aus der Vertraulichkeit mancher Auftritte, indem sich damals die Tragödie zum bürgerlichen Schauspiel hinneigte, denn späterhin in der alexandrinischen Zeit verfiel sie in den entgegengesetzten Fehler, in Schwulst.

Der Kyklop ist ein satyrisches Drama. Dieß war eine gemischte Nebengattung der tragischen Poesie, die wir schon

im Vorbeigehen erwähnt haben. Das Bedürfniß einer Erholung des Geistes nach dem ergreifenden Ernst der Tragödie scheint ihr, so wie überhaupt dem Nachspiel, den Ursprung gegeben zu haben. Das satyrische Drama bestand nie für sich allein: es wurde als Anhang zu mehreren Tragödien gegeben, und war auch allem Vermuthen nach immer beträchtlich kürzer. Der äußere Zuschnitt glich dem der Tragödie, der Stoff war ebenfalls mythologisch. Das unterscheidende Merkmal war ein aus Satyrn bestehender Chor, welche solche Heldenabenteuer, die schon an sich einen heitern Anstrich hatten (wie manche in der Odyssee: denn auch hievon wie von so Vielem liegt der Keim im Homer;) oder dessen empfänglich waren, mit muntern Gesängen, Geberden und Sprüngen begleitete. Die nächste Veranlaßung hiezu gaben die Bacchusfeste, wo die Satyrmaske eine übliche Verkleidung war. In mythologischen Geschichten, wobei Bacchus nichts zu schaffen hatte, ließen sich diese seine beständigen Begleiter zwar nur mit einer gewißen Willkür, jedoch nicht ohne Schicklichkeit anbringen. Wie die Natur in ihrer ursprünglichen Freiheit überhaupt der griechischen Phantasie als reich an Wundererzeugnissen erschien, so durfte man wohl die wilden Landschaften, wo gewöhnlich der Schauplatz lag, fern vom Anbau gesitteter Städte, mit jenen sinnlich fröhlichen Waldnaturen bevölkern. Die Zusammenstellung von Halbgöttern mit Halbthieren bildete einen anziehenden Gegensatz. Wie die Dichter sie bewerkstelligten, davon sehen wir an dem Kyklopen ein Beispiel. Er ist nicht unergötzlich; wiewohl sein wirklicher Gehalt großentheils schon in der Odyssee enthalten ist; nur fallen die Späße des Silen und seiner Schaar zuweilen ein wenig derb aus. Wir müßen wohl eingestehen, daß dieses Werk für uns seinen vornehmsten Werth durch

die Seltenheit erhält, da es das einzige übriggebliebene seiner Art ist. Ohne Zweifel wird in den Satyrspielen Aeschylus kühner und bedeutender gescherzt haben, wenn er z. B. den Prometheus das himmlische Feuer dem rohen täppischen Menschenvolk herunterbringen ließ; und Sophokles, wie schon die wenigen Proben errathen laßen, zierlicher und sittiger, wenn er die um den Preis der Schönheit streitenden Göttinnen einführte, oder die Nausikaa, wie sie dem schiffbrüchigen Ulysses ihren Schutz gewährt. Es ist ein sprechender Zug von der leichten Lebensweise der Griechen, von ihrem heitern Sinn, der von keiner steifen Würde wußte, und Geschick und Anmuth auch in der unbedeutendsten Sache künstlerisch bewunderte, daß in diesem Schauspiele, Nausikaa oder die Wäscherinnen benannt, da, wie Homer erzählt, die Prinzessin nach vollendeter Wäsche mit ihren Mägden sich durch Ballspielen erholt, Sophokles selbst Ball spielte, und durch seine Grazie bei dieser Leibesübung großen Beifall erwarb. Der große Dichter, der verehrte Bürger Athens, der gewesene Feldherr vielleicht, trat also in Frauenkleidern öffentlich auf, und da er wegen der Schwäche seiner Stimme gewiß nicht die Hauptrolle der Nausikaa spielte, so übernahm er die vielleicht stumme Rolle einer Magd, um der Darstellung seines Werkes die kleine Auszierung körperlicher Behendigkeit zu geben.

Mit dem Euripides nimmt für uns die Geschichte der alten Tragödie ein Ende, wiewohl es noch viele jüngere Tragiker gegeben hat, z. B. den Agathon, den uns Aristophanes ganz salbenduftend und blumenbekränzt schildert, den auch Plato in seinem Gastmale eine Rede im Geschmack des Sophisten Gorgias, voll der gesuchtesten Zierraten und in lauter gleichlautenden Gegensätzen, halten läßt. Er gieng zuerst

aus der Mythologie, aus dem natürlichen Stoffe seiner Gattung heraus, und schrieb zuweilen Tragödien mit lauter erdichteten Namen (dieß ist als ein Uebergang zur neuern Komödie zu bemerken), deren eine die Blume hieß, und also vermuthlich weder ernsthaft rührend noch schrecklich, sondern idyllenhaft und lieblich war.

Auch die alexandrinischen Gelehrten gaben sich damit ab, Tragödien zu verfertigen; allein, wenn wir nach dem einzigen auf uns gekommenen Stücke, der Alexandra des Lykophron urtheilen dürfen, welches in einem endlosen, weissagenden und mit dunkler Mythologie überladenen Monolog besteht, waren diese Hervorbringungen der klügelnden Künstelei äußerst leblos, untheatralisch und auf alle Weise ungenießbar. Die schöpferische Kraft gieng den Griechen hierin so gänzlich aus, daß sie sich damit begnügen mußten, die alten Meisterwerke zu wiederholen.

Eilfte Vorlesung.

Die alte Komödie als der vollkommene Gegensatz der Tragödie erklärt. Parodie. Umgekehrtes komisches Ideal. Scherzhafte Willkür. Allegorische und insbesondere politische Bedeutung. Der Chor und seine Parabasen.

Wir verlaßen die tragische Poesie, um uns mit einer ganz entgegengesetzten Gattung, der alten Komödie, zu beschäftigen. Unter der auffallenden Fremdartigkeit werden wir aber doch eine gewisse Symmetrie des Gegensatzes mit jener, uud Beziehungen auf sie hervortreten sehen, welche das Wesen beider in ein helleres Licht zu setzen dienen. Bei Beurtheilung der alten Komödie müßen wir zuvörderst alle Gedanken an dasjenige entfernen, was bei den Neueren Komödie heißt, und schon bei den Griechen späterhin so hieß. Diese Dichtarten sind nicht etwa, in Zufälligkeiten (z. B. der Nennung und Einführung wirklicher Personen in der alten) sondern wesentlich und durchaus verschieden. Auch hüte man sich wohl, die alte Komödie nicht etwa als den rohen Anfang der nachher mehr ausgebildeten komischen Darstellung zu betrachten, wozu sich Viele durch deren zügellose Ausgelaßenheit haben verleiten laßen. Vielmehr ist dieß die ächt poetische Gattung, und die neuere Komödie, wie ich in

der Folge zeigen werde, eine Herabstimmung zur Prosa und Wirklichkeit.

In jenem Sinne ist der Abschnitt des Barthelemy im Anacharsis von der älteren Komödie abgefaßt, einer der dürftigsten und verfehltesten seines Werkes. Mit dem erbarmungswürdigen Uebermuthe der Unwißenheit urtheilt Voltaire (unter anderm in seinem philosophischen Wörterbuch unter dem Artikel Athée) über den Aristophanes ab, und die neueren französischen Kritiker sind meistens seinem Beispiele gefolgt. Uebrigens kann man die Grundlage aller schiefen Urtheile der Neueren hierüber, und die verstockte prosaische Ansicht schon bei'm Plutarch in seiner Vergleichung des Aristophanes und Menander finden.

Die alte Komödie läßt sich am besten als den durchgängigen Gegensatz der Tragödie begreifen. Dieß war vermuthlich der Sinn jener Behauptung des Sokrates, deren Plato am Schluße seines Gastmals erwähnt. Er erzählt nämlich, nachdem die übrigen Gäste sich zerstreut hatten oder eingeschlafen waren, sei Sokrates allein mit dem Aristophanes und Agathon wach geblieben, und habe, während er aus einem großen Becher mit ihnen trank, sie genöthigt einzugestehen, wiewohl ungern, es sei die Sache eines einzigen Mannes, sich zugleich auf die tragische und auf die komische Dichtung zu verstehen, und der Tragödiendichter sei vermöge seiner Kunst zugleich Komödiendichter. Dieß widersprach sowohl der herrschenden Meinung, welche beide Talente gänzlich trennte, als der Erfahrung; da kein Tragiker auch nur versucht hatte, zugleich im komischen Fache zu glänzen, oder umgekehrt; es konnte sich also nur auf das innerste Wesen der Sache beziehen. Ein andermal sagt der platonische Sokrates, ebenfalls bei Gelegenheit der komischen Nachahmung,

man könne alle entgegengesetzten Dinge nur durch einander, also auch das Ernsthafte nicht ohne das Lächerliche gehörig erkennen. Hätte es dem göttlichen Plato gefallen, in der Ausführung jenes nur angedeuteten Gesprächs seine Gedanken oder die seines Meisters über die beiden Dichtarten mitzutheilen, so würden wir unstreitig der folgenden Erörterung entübrigt sein können.

Eine Seite des Verhältnisses der komischen Poesie zur tragischen kann man unter den Begriff der Parodie faßen. Diese Parodie ist aber eine unendlich kräftigere, als die des scherzhaften Heldengedichts, weil das Parodierte durch die scenische Darstellung eine ganz andre Wirklichkeit und Gegenwart im Gemüth hatte, als die Epopöe, welche Geschichten der Vorzeit als vergangen erzählte, und selbst mit ihnen in die ferne Vorzeit zurücktrat. Die komische Parodie wurde auf frischer That gemacht, und selbst die Darstellung auf derselben Bühne, wo man ihr ernstes Bild zu sehen gewohnt gewesen war, mußte die Wirkung verstärken. Auch wurden nicht bloß einzelne Stellen, sondern die Form der tragischen Dichtung überhaupt wurde parodiert, und die Parodie erstreckte sich unstreitig nicht bloß auf die Poesie, sondern auch auf Musik und Tanz, auf die Mimik und Ausschmückung der Bühne. Ja in so fern die tragische Schauspielkunst in die Fußstapfen der bildenden Kunst trat, war die komische Parodie auch auf diese gerichtet, indem sie z. B. die idealischen Götterfiguren, jedoch erkennbar, in Caricaturen verwandelte. Je mehr nun die Hervorbringungen aller dieser Künste in die äußeren Sinne fallen, je mehr die Griechen bei den Volksfesten, dem Götterdienste und feierlichen Aufzügen von dem edeln Stile umgeben und damit vertraut waren, welcher in der tragischen Darstellung einheimisch ist,

desto unwiderstehlicher mußte die in der komischen enthaltne allgemeine Parodie aller Künste zum Lächerlichen wirken.

Allein mit diesem Begriffe ist das Wesen der Sache noch nicht erschöpft; denn Parodie setzt immer eine Beziehung auf das Parodierte, und Abhängigkeit davon voraus. Die alte Komödie ist aber eine eben so unabhängige und ursprüngliche Dichtart als die Tragödie, sie steht auf derselben Höhe mit ihr, das heißt, sie geht eben so weit über eine bedingte Wirklichkeit in das Gebiet der frei schaffenden Phantasie hinaus.

Die Tragödie ist der höchste Ernst der Poesie, die Komödie durchaus scherzhaft. Der Ernst aber besteht, wie ich schon in der Einleitung zeigte, in der Richtung der Gemüthskräfte auf einen Zweck, und der Beschränkung ihrer Thätigkeit dadurch. Sein Entgegengesetztes besteht folglich in der scheinbaren Zwecklosigkeit und Aufhebung aller Schranken bei'm Gebrauch der Gemüthskräfte, und ist um so vollkommner, je größer das dabei aufgewandte Maß derselben, und je lebendiger der Anschein des zwecklosen Spiels und der uneingeschränkten Willkür ist. Witz und Spott kann auf eine scherzhafte Art gebraucht werden, beides verträgt sich aber auch mit dem strengsten Ernste, wie uns das Beispiel der spätern römischen Satiren, und der alten griechischen Jamben beweist, wo diese Mittel dem Zweck des Unwillens und des Haßes dienten.

Die neuere Komödie stellt zwar das Belustigende in Charakteren, contrastierenden Lagen und Zusammenstellungen derselben auf, und sie ist um so komischer, je mehr das Zwecklose darin herrscht: Mißverständnisse, Irrungen, vergebliche Bestrebungen lächerlicher Leidenschaft, und je mehr sich am Ende alles in Nichts auflöset; aber unter allen darin angebrachten Scherzen bleibt die Form der Darstellung selbst

ernsthaft, das heißt an einen gewissen Zweck gesetzmäßig gebunden. In der alten Komödie hingegen ist diese scherzhaft, eine scheinbare Zwecklosigkeit und Willkür herrscht darin, das Ganze des Kunstwerks ist ein einziger großer Scherz, der wieder eine ganze Welt von einzelnen Scherzen in sich enthält, unter denen jeder seinen Platz für sich behaupten, und sich nicht um die andern zu bekümmern scheint. In der Tragödie gilt, um mich durch ein Gleichniß deutlich zu machen, die monarchische Verfaßung, aber wie sie bei den Griechen in der Heldenzeit war, ohne Despotismus, alles fügt sich willig der Würde des heroischen Scepters. Die Komödie hingegen ist demokratische Poesie; es ist Grundsatz darin, sich lieber die Verwirrung der Anarchie gefallen zu laßen als die allgemeine Ungebundenheit aller geistigen Kräfte, aller Absichten, ja auch der einzelnen Gedanken, Einfälle und Anspielungen zu beschränken.

Alles würdige, edle und große der menschlichen Natur läßt nur eine ernsthafte Darstellung zu; denn der Darstellende fühlt es gegen sich im Verhältnisse der Ueberlegenheit, es wird also bindend für ihn. Der komische Dichter muß es folglich von der seinigen ausschließen, sich darüber hinwegsetzen, ja es gänzlich läugnen, und die Menschheit im entgegengesetzten Sinne wie der Tragiker, nämlich in's Häßliche und Schlechte, idealisieren. So wenig aber das tragische Ideal eine Mustersammlung aller möglichen Tugenden ist, eben so wenig besteht auch diese umgekehrte Idealität in einer die Wirklichkeit übersteigenden Anhäufung von sittlichen Gebrechen und Ausartungen; sondern in der Abhängigkeit von dem thierischen Theile, dem Mangel an Freiheit und Selbständigkeit, dem Unzusammenhang und den Widersprüchen des inneren Daseins, woraus alle Thorheit und Narrheit hervorgeht.

Das ernste Ideal ist die Einheit und harmonische Verschmelzung des sinnlichen Menschen in den geistigen, wie wir es auf das klarste in der bildenden Kunst erkennen, wo die Vollendung der Gestalt nur Sinnbild geistiger Vollkommenheit und der höchsten sittlichen Ideen wird, wo der Körper ganz vom Geist durchdrungen und bis zur Verklärung vergeistigt ist. Das scherzhafte Ideal besteht hingegen in der vollkommnen Harmonie und Eintracht der höheren Natur mit der thierischen, als dem herrschenden Princip. Vernunft und Verstand werden als freiwillige Sklavinnen der Sinne vorgestellt.

Hieraus fließt nothwendig dasjenige, was im Aristophanes so viel Anstoß gegeben hat: die häufige Erinnerung an die niedrigen Bedürfnisse des Körpers, die muthwillige Schilderung des thierischen Naturtriebes, der sich trotz allen Feßeln, welche ihm Sittlichkeit und Anständigkeit anlegen wollen, immer, ehe man sich's versieht, in Freiheit setzt. Wenn wir darauf achten, was noch jetzt auf unserer komischen Bühne die unfehlbare Wirkung des Lächerlichen macht, und sich nie abnutzen kann, so sind es eben solche unbezwingliche Regungen der Sinnlichkeit im Widerspruch mit höheren Forderungen: Feigheit, kindische Eitelkeit, Plauderhaftigkeit, Leckerei, Faulheit u. s. w. So wird z. B. Lüsternheit am gebrechlichen Alter um so lächerlicher, weil sich da zeigt, daß es nicht der bloße Trieb des Thieres ist, sondern daß die Vernunft nur gedient hat, die Herrschaft der Sinnlichkeit unverhältnißmäßig zu erweitern; und durch Trunkenheit setzt sich der wirkliche Mensch gewißermaßen in den Zustand des komischen Ideals.

Man laße sich dadurch nicht täuschen, daß die alten Komiker lebende Menschen genannt und mit allen Umständen

auf das Theater gebracht haben, als ob sie deswegen in der That bestimmte Individuen dargestellt hätten. Denn solche historische Personen haben bei ihnen immer eine allegorische Bedeutung, sie stellen eine Gattung vor: und so wie in den Masken ihre Gesichtszüge, so war auch in der Darstellung ihr Charakter übertrieben. Aber dennoch ist dieß beständige Anspielen auf die nächste Wirklichkeit, welches nicht nur bis zur Unterhaltung des Dichters in der Person des Chores mit dem Publikum überhaupt, sondern bis zum Hinweisen mit Fingern auf einzelne Zuschauer gieng, sehr wesentlich für die Gattung. Wie nämlich die Tragödie harmonische Einheit liebt, so lebt und webt die Komödie in chaotischer Fülle: sie sucht die buntesten Gegensätze und immerfort sich kreuzenden Widersprüche. Das Seltsamste, Unerhörte, ja Unmögliche in den Vorfällen heftet sie daher mit dem Oertlichsten und Besondersten der nächsten Umgebung zusammen.

Der komische Dichter versetzt wie der tragische seine Personen in ein idealisches Element; aber nicht in eine Welt, wo die Nothwendigkeit, sondern wo die Willkür des erfinderischen Witzes unbedingt herrscht, und die Gesetze der Wirklichkeit aufgehoben sind. Er ist folglich befugt, die Handlung so keck und phantastisch wie möglich zu ersinnen; sie darf sogar unzusammenhängend und widersinnig sein, wenn sie nur geschickt ist, einen Kreiß von komischen Lebensverhältnissen und Charakteren in das grellste Licht zu setzen. Was das letzte betrifft, so darf das Werk allerdings, ja es muß einen Hauptzweck haben, wenn es ihm nicht an Haltung fehlen soll: wie wir denn auch die Komödien des Aristophanes in dieser Hinsicht als völlig systematisch deuten können. Allein soll die komische Begeisterung nicht verloren gehen, so muß aus diesem Zweck wieder ein Spiel gemacht und der

Eindruck durch fremde Einmischungen aller Art scheinbar aufgehoben werden. Die Komödie in ihrer frühesten Zeit, namentlich unter den Händen ihres dorischen Stifters Epicharmus, entlehnte ihre Stoffe vorzugsweise aus der mythischen Welt. Selbst in ihrer Reife scheint sie dieser Wahl nicht ganz entsagt zu haben, wie wir aus manchen Titeln verloren gegangener Stücke vom Aristophanes und seinen Zeitgenoßen sehen; und späterhin in der Mittel-Epoche zwischen der alten und neuen Komödie kehrte sie aus besondern Gründen mit Vorliebe dahin zurück. Allein da der Contrast zwischen dem Stoffe und der Form hier am rechten Orte ist, und gegen die durchaus scherzhafte Darstellung nichts stärker abstechen konnte, als was die wichtigste, ernsthafteste Angelegenheit des Menschen und durchaus Geschäft ist: so wurde natürlich das öffentliche Leben, der Staat, der eigentliche Gegenstand der alten Komödie. Sie ist durchgehends politisch, das Privat- und Familienleben, über welches sich die neuere nicht erhebt, führt sie nur beiläufig und mittelbar, in Bezug auf das öffentliche, ein. Der Chor ist ihr also wesentlich, weil er gewissermaßen das Volk vorstellt: er darf keineswegs als etwas Zufälliges aus dem örtlichen Ursprunge der alten Komödie erklärt werden: ein wichtigerer Grund ist es schon, daß er zur Vollständigkeit der Parodie der tragischen Form gehört. Zugleich trägt er mit zum Ausdrucke der festlichen Fröhlichkeit bei, wovon die Komödie die ausgelaßenste Ergießung war. Denn an allen Volks- und Götter-Festen der Griechen wurden Chorgesänge, von Tanz begleitet, aufgeführt. Der komische Chor verwandelt sich zuweilen in eine solche Stimme der öffentlichen Freude, z. B. wenn die Weiber, welche die Thesmophorien feiern, in dem davon benannten Stücke mitten unter den lustigsten Tollheiten ihren melodischen

Hymnus, gerade wie an dem wirklichen Feste, zu Ehren aller ihm vorstehenden Götter anstimmen. Bei dergleichen Anläßen ist eine so schwungvolle Lyrik aufgewandt, daß diese Stellen geradezu ohne Veränderung in eine Tragödie verpflanzt werden dürften. Eine Abweichung von dem tragischen Vorbilde ist es dagegen, daß es manchmal mehrere Chöre in einer Tragödie giebt, die bald zugleich gegenwärtig gegen einander singen, bald ohne Beziehung auf einander wechseln und sich ablösen. Die merkwürdigste Eigenheit des komischen Chors ist jedoch die Parabase, eine Anrede des Chors an die Zuschauer aus Vollmacht und im Namen des Dichters, welche mit dem Gegenstande des Stücks nichts gemein hat. Bald streicht er seine eigenen Verdienste heraus, und verspottet seine Nebenbuhler, bald thut er, vermöge seines Rechtes als athenischer Bürger in jeder Volksversammlung über die öffentlichen Angelegenheiten zu reden, ernsthaft gemeinte oder drollige Vorschläge für das gemeine Wohl. Eigentlich ist die Parabase dem Gesetz der dramatischen Darstellung zuwider: denn diesem zufolge soll der Dichter hinter seinen Personen verschwinden; auch sollen die letzteren ganz so reden und handeln, als wären sie unter sich, und keine bemerkbare Rücksicht auf den Zuschauer nehmen. Alle tragischen Eindrücke werden daher durch dergleichen Einmischungen unfehlbar zerstört; der lustigen Stimmung aber sind absichtliche Unterbrechungen, Intermezzos, willkommen, wären sie auch an sich ernsthafter als das Dargestellte selbst, weil man sich dabei dem Zwange einer Geistes-Beschäftigung, die durch das Anhaltende den Schein einer Arbeit gewinnt, durchaus nicht unterwerfen will. Die Erfindung der Parabase konnte zum Theil dadurch veranlaßt werden, daß die Komiker nicht so viel Stoff hatten als die Tragiker, die Zwischenräume der

Handlung, wenn die Bühne leer blieb, durch theilnehmende und begeisterte Gesänge auszufüllen. Allein sie ist dem Wesen der alten Komödie gemäß, wo nicht bloß der Gegenstand, sondern die ganze Behandlung scherzhaft ist. Diese unumschränkte Herrschaft des Scherzes offenbart sich auch darin, daß es sogar mit der dramatischen Form kein vollkommener Ernst bleibt, und daß deren Gesetz augenblicklich aufgehoben wird; gerade wie man bei einer lustigen Verkleidung sich zuweilen erlaubt, die Maske abzunehmen. Bis auf den heutigen Tag sind hievon im Lustspiel die Anspielungen und Winke an das Parterre übrig geblieben, die oft großes Glück machen, wiewohl manche Kritiker sie unbedingt verwerfen. Ich werde noch darauf zurückkommen, in wie fern überhaupt und in welcher Gattung des Komischen sie zuläßig sind.

Sollten wir den Zweck der tragischen und komischen Gattung in wenige Worte zusammenfaßen, so würden wir sagen: wie die Tragödie durch schmerzliche Empfindungen zu der würdigsten Ansicht der Menschheit erhebt, als „die Nachahmung des schönsten und vortrefflichsten Lebens," nach Platos Ausdruck, so ruft die Komödie aus einer durchaus spottenden und erniedrigenden Betrachtungsart aller Dinge die muthwilligste Fröhlichkeit hervor.

Wir haben nur einen einzigen Komiker der ältern Gattung, und können daher unser Urtheil über seinen Werth nicht durch Vergleichung mit andern Meistern schärfen. Aristophanes hatte viele Vorgänger gehabt, einen Magnes, Kratinus, Krates und Andre; er war einer der spätesten Komiker, indem er sogar das Ende der alten Komödie erlebte. Demungeachtet haben wir nicht Ursache zu glauben, daß wir in ihm deren Verfall sehen, wie bei dem letzten Tragiker; sondern

vermuthlich war die Gattung noch im Steigen, und er der vollendetste Dichter darin. Es ergieng nämlich mit der alten Komödie ganz anders als mit der Tragödie: diese starb eines natürlichen, jene eines gewaltsamen Todes. Die Tragödie hörte auf, weil die Gattung erschöpft zu sein schien, weil man sie verließ, sich nicht mehr zu ihrer Höhe erschwingen konnte. Die Komödie wurde durch einen Machtspruch der uneingeschränkten Freiheit beraubt, welche die Bedingung ihrer Möglichkeit war. Horaz berichtet uns diese Katastrophe in wenigen Worten: „Auf diese (den Thespis und Aeschylus) „folgte die alte Komödie, nicht ohne großes Lob; aber die „Freiheit artete in's Fehlerhafte aus, und in eine Gewalt, „die durch ein Gesetz gehemmet zu werden verdiente. Das „Gesetz wurde gegeben, und der Chor verstummte schmählich, „da ihm das Recht zu schaden genommen war.“ Gegen Ende des peloponnesischen Krieges, als wenige Personen sich wider die Verfaßung der Oberherrschaft in Athen bemächtigt hatten, wurde verordnet, jeder, der von den komischen Dichtern angegriffen würde, sollte sie verklagen dürfen; es wurde verboten, wirkliche Personen einzuführen, sie durch Masken kenntlich zu machen, u. s. w. Hieraus entstand die sogenannte mittlere Komödie. Die Form blieb noch ungefähr dieselbe, und die Darstellung war, wenn auch nicht eben allegorisch, doch parodisch. Allein das Wesen war aufgehoben, und diese Gattung mußte unschmackhaft werden, da das Salz des persönlichen Spottes sie nicht mehr würzen durfte. Das Anziehende bestand ja eben darin, daß die nächste Wirklichkeit scherzhaft idealisiert, d. h. als die tollste Verkehrtheit vorgestellt wurde, und wie war es möglich, selbst allgemeine Gebrechen des Staates spottend zu rügen, wenn man keinem Einzelnen mißfallen durfte? Daher kann ich dem Horaz

nicht beistimmen, wenn er meint, der Mißbrauch hätte die Einschränkung herbeigeführt. Die alte Komödie hat mit der athenischen Freiheit zugleich geblüht; es waren dieselben Umstände und Personen, welche beide unterdrückten. So viel fehlt daran, daß Aristophanes durch seine Verläumdung den Tod des Sokrates verschuldet hätte, (wie Manche ohne Geschichtskenntniß behauptet haben; die Wolken waren eine lange Reihe von Jahren zuvor gedichtet) daß es vielmehr dieselbe gewaltsame Verfaßung der Republik war, welche sowohl die spottenden Rügen des Aristophanes zum Schweigen brachte, als die ernsten des unbestechlichen Sokrates mit dem Tode bestrafte. Wir sehen nicht, daß die Verfolgungen des Aristophanes dem Euripides geschadet hätten; das Volk von Athen sah mit Bewunderung die Tragödien des letzteren und ihre Parodie auf derselben Bühne; alle verschiedenen Geistesgaben sollten ungestört in gleichen Rechten neben einander gedeihen. Niemals hat sich ein Souverän, dieß war doch das athenische Volk, mit beßerer Laune die stärksten Wahrheiten sagen, ja sich in's Angesicht verspotten laßen. Wurden auch die Mißbräuche der Staatsverwaltung dadurch nicht gebeßert, so war es doch schon ein Großes, daß man ihre schonungslose Aufdeckung duldete. Uebrigens zeigt sich Aristophanes überall als einen eifrigen Patrioten; er greift die mächtigen Volksverführer an, eben die, welche der ernste Thukydides als so verderblich schildert; er räth zum Frieden bei dem innerlichen Kriege, der Griechenlands Wohlstand unwiederbringlich zerrüttete; er empfiehlt die Einfachheit und Strenge alter Sitten. So viel von der politischen Bedeutung der alten Komödie.

Aber, höre ich sagen, Aristophanes war ein sittenloser Possenreißer. Nun ja: untern andern war er das auch;

und wir sind keineswegs gemeint, ihn darüber zu rechtfertigen, daß er neben seinen großen Vorzügen hiezu herabgesunken: sei es nun, daß ihn rohe Neigungen antrieben, oder daß er für nöthig erachtete den Pöbel zu gewinnen, um dem Volk so dreiste Wahrheiten sagen zu dürfen. Wenigstens rühmt er von sich, daß er weniger als seine Mitwerber durch bloß sinnliche Possen um das Gelächter der Menge buhle, und hierin seine Kunst vervollkommt habe. Wir müßen ihn in dem, was ihn für uns so anstößig macht, um nicht unbillig zu sein, aus dem Gesichtspunkte der damaligen Welt beurtheilen. Die Alten hatten über gewisse Punkte eine ganz andre und weit freiere Sittenlehre als wir. Diese floß aus ihrer Religion her, die ein wahrer Naturdienst war, und manche öffentliche Gebräuche geheiligt hatte, welche die Ehrbarkeit gröblich beleidigen. Ferner war durch die große Zurückgezogenheit der Frauen, da die Männer fast immer unter sich waren, eine gewisse Rohheit in die Sprache des Umgangs gekommen, wie es unter ähnlichen Verhältnissen immer der Fall zu sein pflegt. Im neueren Europa haben seit dem Ritterthum die Frauen den Ton des geselligen Lebens angegeben, und der ihnen gezollten huldigenden Achtung verdanken wir es, daß eine edlere Sittsamkeit in der Sprache, den schönen Künsten und der Poesie herrschend geworden. Endlich hatte der alte Komiker, der die Welt nahm wie sie war, eine in der That sehr große Sittenverderbniß vor Augen.

Hiebei kommt die streitige antiquarische Frage in Anregung, ob die athenischen Frauen bei Schauspielen überhaupt, und insbesondre bei solchen Schauspielen gegenwärtig waren. Von der Tragödie halte ich mich berechtigt es zu bejahen, wegen der Geschichte von den Eumeniden des Aeschylus, die

nicht einmal wahrscheinlich ersonnen werden konnte, wenn niemals Frauen das Theater besuchten; und wegen einer Stelle im zweiten Buch der platonischen Schrift von den Gesetzen, wo von der Vorliebe gebildeter Frauen für die tragische Dichtung die Rede ist. Endlich erwähnt Julius Pollux unter den theatralischen Kunstausdrücken das griechische Wort nicht nur für Zuschauerin, sondern auch für Mitzuschauerin, Nachbarin im Theater. Daß der Lexikograph den Ausdruck bei'm Aristophanes fand, scheint für die Zulaßung der Frauen auch zur alten Komödie zu sprechen. Doch läßt die Stelle eine andre Deutung zu. Eine Bürgerfrau will eine große Weinflasche mit in's Theater nehmen, um eine gute Nachbarin zu haben. Wenn sie sich nun diese Herzstärkung während einer Tragödie zugedacht hatte, so ward es um so lächerlicher. Die häufige Unanständigkeit der Gattung ist kein entscheidender Beweis dagegen: auch bei den religiösen Festen mußten sich die Augen der Frauen viel Unanständiges gefallen laßen. Aber unter so vielen Anreden an die Zuschauer bei'm Aristophanes, selbst wo er sie nach ihrem verschiednen Alter und sonst bezeichnet, kommt nie etwas von Zuschauerinnen vor, und schwerlich hätte sich der Dichter diesen Anlaß zu Scherzen entgehen laßen. Die einzige mir bekannte Stelle, die als eine Ausnahme hievon betrachtet werden könnte (im Frieden Vers 963—7.) ist zweideutig, und hat deswegen Erörterungen im entgegengesetzten Sinne veranlaßt.

Zwölfte Vorlesung.

Künstlerischer Charakter des Aristophanes. Schilderung und Beurtheilung seiner auf uns gekommenen Werke. Uebersetzte Scene aus den Acharnern.

Das ehrenvollste Zeugniß für den Aristophanes ist das des weisen Plato, welcher in einem Sinngedichte sagt, die Grazien hätten sich seinen Geist zur Wohnung auserseben, ihn beständig las, und dem ältern Dionysius die Wolken zusandte, mit dem Bedeuten, aus diesem Stücke (worin doch nebst dem Gewebe der Sophisten die Philosophie selbst und sein Lehrer Sokrates angegriffen wurde) könne er den Staat von Athen kennen lernen. Schwerlich meinte er damit bloß, das Stück sei eine Probe von der zügellosen demokratischen Freiheit, die zu Athen galt, sondern er erkannte den tiefen Weltverstand des Dichters an, seine Durchschauung des ganzen Triebwerkes der bürgerlichen Verfaßung. Sehr treffend hat ihn Plato auch in seinem Gastmal charakterisiert, wo er ihn eine Rede über die Liebe halten läßt, die Aristophanes freilich weit entfernt von aller hohen Begeisterung ganz sinnlich erklärt, aber durch eine eben so kecke als geistreiche Erfindung.

Man könnte den Wahlspruch eines lustigen und feinen Abenteurers bei Goethe „Toll, aber klug!" auf die Stücke des Aristophanes anwenden. Hier begreift man am besten, warum die dramatische Kunst überhaupt dem Bacchus gewidmet war: es ist die Trunkenheit der Poesie, es sind die Bacchanalien des Scherzes. Dieser will neben andern Fähigkeiten auch seine Rechte behaupten; darum haben verschiedene Völker in den Saturnalien, dem Carnaval u. s. w. der lustigen Thorheit gewisse Feste eingeräumt, damit sie, einmal zufrieden gestellt, sich im übrigen Jahre ruhig verhalten und dem Ernste Raum gönnen möchte. Die alte Komödie ist eine allgemeine Maskenverkleidung der Welt, worunter manches hingeht, was die gewöhnliche Schicklichkeit nicht erlaubt, aber auch viel Belustigendes, Geistreiches, ja Belehrendes zum Vorschein kommt, was ohne die augenblickliche Einreißung jener Schranken nicht möglich wäre.

Immerhin mag Aristophanes in seinen persönlichen Neigungen pöbelhaft und verderbt gewesen sein, in seinen einzelnen Späßen oft die Sitten und den Geschmack beleidigen, so können wir ihm doch in der Anlage und Ausführung seiner Dichtungen im Ganzen den Ruhm der Sorgfalt und Meisterschaft des gebildetsten Künstlers nicht versagen. Seine Sprache ist unendlich zierlich, der reinste Atticismus herrscht darin, und er führt sie mit großer Gewandtheit durch alle Töne hindurch, von dem vertraulichsten Dialog bis zu dem hohen Schwung dithyrambischer Gesänge. Man kann nicht zweifeln, daß es ihm auch in ernsterer Poesie gelungen sein würde, wenn man sieht, wie er diese zuweilen in muthwilligem Uebermuth verschwendet, um ihren Eindruck sogleich wieder zu vernichten. Diese gewählte Eleganz wird um so anziehender durch den Contrast, da er einerseits die

rohesten Sprecharten des Volkes, die Dialekte, ja sogar die Verstümmelung des Griechischen im Munde der Barbaren, mit aufnimmt, anderseits dieselbe Willkür, welcher er die ganze Natur und Menschenwelt unterwarf, auch auf die Sprache anwendet, und durch Zusammensetzung, durch Anspielung auf persönliche Namen oder Nachahmung eines Lautes die wunderlichsten Wörter schafft. Sein Versbau ist nicht weniger künstlich als der Versbau der Tragiker, er bedient sich darin derselben Formen, aber anders modificiert: indem er sie statt des Nachdrucks und der Würde auf Leichtigkeit und Mannichfaltigkeit wendet; bei dieser scheinbaren Regellosigkeit beobachtet er indessen die Gesetze des Silbenmaßes nicht weniger genau. Wie ich nicht umhin kann, am Aristophanes in der Ausübung seiner einzigen, aber vielseitigen und vielgestaltigen Kunst die reichste Entfaltung fast aller dichterischen Anlagen zu erkennen, so sind die außerordentlichen Fähigkeiten seiner Zuschauer, worauf die Beschaffenheit seiner Werke schließen läßt, jedesmal bei ihrer Lesung ein Grund des Erstaunens für mich. Genaue Bekanntschaft mit der Geschichte und Verfaßung ihres Vaterlandes, mit den öffentlichen Vorfällen und Verhandlungen, mit der Persönlichkeit fast aller merkwürdigen Zeitgenoßen, ließ sich von den Bürgern eines volksmäßigen Freistaates erwarten. Aber Aristophanes muthete seinen Zuhörern auch viel poetische Kunstbildung zu, sie mußten besonders die tragischen Meisterwerke fast wörtlich im Gedächtnisse bewahren, um seine Parodien zu verstehen. Und welche rege Geistesgegenwart gehörte dazu, die leiseste und verwickeltste Ironie, die unerwartetsten Einfälle, die fremdesten Anspielungen, die oft nur durch Umbiegung einer Silbe angedeutet sind, im Vorübergehen zu erhaschen! Wir mögen dreist annehmen,

daß trotz aller auf uns gekommenen Erklärungen, trotz aller angehäuften Gelehrsamkeit, noch die Hälfte vom Witz des Aristophanes für uns verloren geht. Nur durch die unglaubliche Aufgewecktheit der attischen Köpfe werden diese Komödien, die unter allen Possen sich denn doch im Grunde auf die wichtigsten Verhältnisse des menschlichen Lebens beziehen, als Volkslustbarkeit begreiflich. Man kann den Dichter beneiden, der mit solchen Voraussetzungen vor seinem Publikum auftreten durfte, aber freilich war dieß ein gefährlicher Vorzug. Zuschauern, die so leicht verstanden, konnte man nicht leicht gefallen. Aristophanes klagt über den allzu ekeln Geschmack der Athener, bei denen seine bewundertsten Vorgänger aus der Gunst gefallen waren, sobald sich nur eine geringe Abnahme ihrer Geisteskräfte spüren ließ. Dagegen, sagt er, seien die übrigen Griechen als Kenner der dramatischen Kunst gar nicht in Betracht zu ziehen. Alle Talente in diesem Fach strebten in Athen zu glänzen, und hier war ihr Wetteifer wieder in den kurzen Zeitraum von wenigen Festen zusammen gedrängt, wo das Volk immer Neues zu sehen verlangte, das auch im Ueberfluß herbeigeschafft ward. Die Ertheilung der Preise (worauf alles ankam, da kein anderes Mittel der öffentlichen Bekanntmachung übrig blieb) wurde nach einer einzigen Aufführung entschieden. Man kann sich daher denken, zu welcher Vollendung diese durch die leitende Sorgfalt des Dichters gedieh. Nimmt man nun noch dazu die Vollkommenheit aller dazu mitwirkenden Künste, die äußerste Vernehmlichkeit im redenden und singenden Vortrage der ausgearbeitetsten Poesie bei der Pracht und dem großen Umfange der Bühne, so giebt dieß die Vorstellung von einem theatralischen Kunstgenuß, dergleichen seitdem wohl nirgends in der Welt stattgefunden hat.

Wiewohl wir unter den übrig gebliebenen Werken des Aristophanes einige seiner frühesten haben, so tragen doch alle das Gepräge gleicher Reife an sich. Allein er hatte sich auf die Ausübung seiner Kunst, die er für die schwierigste von allen ausgiebt, lange im Stillen gerüstet, ja er ließ sogar aus Schüchternheit (nach seinem Ausdruck wie ein junges Mädchen, die ein heimlich erzeugtes Kind Andern zur Pflege übergiebt) anfangs seine Arbeiten unter fremdem Namen aufführen. Zum ersten Mal trat er ohne diese Verhüllung in den Rittern öffentlich auf, und hier bewährte er sogleich die Tapferkeit eines Komikers in vollem Maß, indem er einen Hauptsturm auf die Volksmeinung wagte. Es galt nichts geringeres, als den Kleon zu stürzen, der nach dem Perikles an der Spitze aller Staatsgeschäfte stand, der ein Anstifter des Krieges, ein verdienstloser gemeiner Mensch, aber der Abgott des bethörten Volkes war. Nur die reicheren Eigenthümer, welche die Klasse der Ritter ausmachten, hatte Kleon gegen sich: diese verflocht Aristophanes auf das stärkste in seine Partei, indem er sie als den Chor aufstellte. Er hatte die Vorsicht gebraucht, den Kleon nirgends zu nennen, sondern ihn bloß unverkennbar zu bezeichnen. Dennoch getraute sich, aus Furcht vor Kleons Anhange, kein Maskenmacher sein Bild zu verfertigen: der Dichter entschloß sich daher, mit bloß bemaltem Gesichte die Rolle selbst zu spielen. Es läßt sich denken, welche Stürme unter der versammelten Volksmenge die Aufführung erregt haben wird; indessen wurden die kühnen und geschickten Bemühungen des Dichters durch einen glücklichen Erfolg gekrönt: sein Stück erhielt den Preis. Er war stolz auf diese theatralische Heldenthat, und erwähnt mehrmals mit Selbstgefühl den herkulischen Muth, womit er zuerst das mächtige Ungeheuer

bekämpft habe. Nicht leicht ist eine seiner Komödien historischer und politischer, auch hat sie eine fast unwiderstehliche rhetorische Kraft zur Erregung des Unwillens: es ist eine wahre dramatische Philippika. Jedoch scheint sie mir nicht die vorzüglichste von Seiten der Lustigkeit und der überraschenden Erfindung. Es könnte wohl sein, daß der Gedanke der sehr wirklichen Gefahr den Dichter denn doch ernsthafter gestimmt hätte, als ein Komiker billig sein sollte, oder daß die schon zuvor vom Kleon erlittene Verfolgung ihn gereizt, seinen Zorn allzu archilochisch zu äußern. Erst nachdem das Ungewitter spottender Schimpfreden sich etwas gelegt hat, folgen mehr drollige Scenen, wie es die im hohen Grade sind, wo die beiden Demagogen, der Lederhändler, nämlich Kleon, und der Wursthändler sich in die Wette durch Schmeicheleien, durch Weissagungen und durch Leckerbissen um die Gunst des vor Alter kindisch gewordenen Demos, des personificierten Volkes bewerben, und das Stück endigt mit einem fast rührend freudigen Triumph, da sich die Scene von der Pnyx, dem Orte der Volksversammlungen, in die majestätischen Propyläen verwandelt, und der Demos, wunderbar verjüngt, in der Tracht der alten Athener hervortritt, und mit seiner Jugendkraft zugleich die vormaligen Gesinnungen von der Zeit der marathonischen Schlacht her wiedergefunden hat.

Außer diesem Angriffe auf den Kleon sind die übrigen Schauspiele des Aristophanes nicht so ausschließend auf einzelne Personen gemünzt, nur den Euripides ausgenommen, den er fleißig insbesondre bedenkt. Sie haben sämmtlich einen allgemeinen, meistens sehr bedeutenden Hauptzweck, den der Dichter bei allen Umwegen, Ausschweifungen und fremden Einstreuungen nie aus den Augen verliert. Der Friede,

die Acharner und Lysistrata empfehlen unter mancherlei Wendungen den Frieden; die Weiber in der Volksversammlung, die Weiber am Fest der Thesmophorien, und wiederum Lysistrata scherzen mit andern Nebenbeziehungen über die Verhältnisse und Sitten des weiblichen Geschlechts. Die Wolken verspotten die Metaphysik der Sophisten, die Wespen die Sucht der Athener, Rechtshändel zu führen und zu entscheideu; die Frösche handeln vom Verfall der tragischen Kunst; Plutus ist eine Allegorie von der ungerechten Vertheilung der Reichthümer. Die Vögel sind von allen das scheinbar zweckloseste, und eben deswegen eins der ergötzlichsten Stücke.

Der Friede fängt äußerst keck und lebendig an, der Ritt des friedliebenden Trygäus gen Himmel, auf einem Mistkäfer, nach Art des Bellerophon; der Krieg, ein wüster Riese, der mit seinem Gesellen, dem Getümmel, statt aller andern Götter den Olymp bewohnt, und die Städte in einem großen Mörser zerstampft, wobei er die berühmten Feldherrn als Mörserkeulen gebraucht; die in einem tiefen Brunnen vergrabene Friedensgöttin, welche durch die vereinigten Bemühungen aller griechischen Völkerschaften an Stricken herausgezogen wird: alle diese eben so sinnreichen als phantastischen Erfindungen sind auf die lustigste Wirkung berechnet. Nachher aber erhält sich die Dichtung nicht auf der gleichen Höhe: es bleibt nichts übrig, als der wiedererlangten Friedensgöttin zu opfern und zu schmausen, wobei die zudringlichen Besuche solcher Personen, die aus dem Kriege Vortheil zogen, zwar eine artige, aber für den viel versprechenden Anfang nicht genügende Unterhaltung gewähren. Wir haben hier ein Beispiel unter mehreren, daß die alten Komiker die Decoration nicht nur in den Zwischenräumen veränderten, wo die Bühne leer war, sondern während ein Schauspieler sicht-

bar blieb. Die Scene verwandelt sich aus einer attischen Ortschaft in den Olymp, derweil Trygäus auf seinem Käfer in der Luft schwebt, und dem Maschinenmeister ängstlich zuruft, ja Acht zu geben, damit er nicht den Hals breche. Nachher bedeutet sein Heruntersteigen in die Orchestra die Rückkehr zur Erde. Die Freiheiten der Tragiker nach Erforderniß ihres Stoffes in Bezug auf Einheit des Ortes und der Zeit, worauf die Neueren eine so läppische Wichtigkeit legen, konnte man übersehen: die Kühnheit, womit der alte Komiker diese Aeußerlichkeiten seiner scherzhaften Willkür unterwirft, ist so auffallend, daß sie sich dem Kurzsichtigsten aufdrängt: und doch hat man in den Abhandlungen über die Verfaßung der griechischen Bühne nicht genug Rücksicht darauf genommen.

Die Acharner, welche die Didaskalien in das nächste Jahr vor den Rittern setzen, sind demnach unter den übrig gebliebenen Stücken in der Reihe das erste, und das einzige, welches Aristophanes noch unter fremdem Namen gegeben hat. Dieses früher geschriebene Stück scheint mir weit vortrefflicher als der Friede, wegen des immer beweglichen Fortschrittes, und der steigenden Lustigkeit, die zuletzt in einen wahren bacchischen Taumel ausgeht. Dikäopolis, der rechtliche Bürger, ergrimmt über die falschen Vorspiegelungen, womit man das Volk hinhält und alle Friedensvorschläge abwehrt, schickt eine Gesandtschaft nach Lacedämon, und schließt Frieden allein für sich und seine Familie. Nun kehrt er auf's Land zurück, und steckt trotz allen Anfechtungen einen Bezirk vor seinem Hause ab, wo Friede und offener Markt für die benachbarten Völker ist, während das übrige Land vom Ungemach des Krieges leidet. Die Segnungen des Friedens werden auf die handgreiflichste Art für eßlustige

Magen dargestellt; der feiste Böotier bringt seine leckern Aale und Geflügel zum Verkauf, und man denkt nur auf Feste und Schmausereien. Lamachus, der berühmte Feldherr, der an der andern Seite wohnt, wird durch einen plötzlichen Einfall des Feindes aufgerufen, die Gränze zu vertheidigen; Dikäopolis wird dagegen von seinen Nachbarn eingeladen einem Feste beizuwohnen, wo jeder seine Zeche mitbringt. Die Waffenrüstung und die Zurüstungen der Küche gehen nun mit gleicher Eile und Emsigkeit vor sich: dort wird die Lanze geholt, hier der Bratspieß; dort der Harnisch, hier die Weinkanne; dort werden Helmbüsche aufgesteckt, hier Droßeln gerupft. Kurz darauf kommt Lamachus wieder, mit zerschmettertem Kopf und lahmem Fuß, auf zwei Kriegsgefährten gestützt, von der andern Seite Dikäopolis, betrunken und von zwei gutwilligen Mädchen geführt. Die Wehklagen des einen werden immerfort durch die Jubelreden des andern nachgeahmt und verspottet, und mit diesem bis zu einem Gipfel hinaufgeführten Gegensatze bricht das Stück ab.

Lysistrata ist so übel berüchtigt, daß man sie nur flüchtig erwähnen darf, wie man über heiße Kohlen hingeht. Die Weiber haben sich nach der Erfindung des Dichters in den Kopf gesetzt, durch einen strengen Entschluß von ihren Männern den Frieden zu erzwingen. Unter der Leitung ihres klugen Oberhauptes stiften sie eine Verschwörung zu diesem Zweck in ganz Griechenland, und bemächtigen sich zugleich in Athen der befestigten Akropolis. Der gewaltsame Zustand, worein die Männer durch diese Trennung gerathen, veranlaßt die lächerlichsten Auftritte; es kommen Gesandte von beiden kriegführenden Theilen, und der Friede wird unter der Leitung der verständigen Lysistrata eiligst abgeschloßen. Ungeachtet aller tollen Unanständigkeiten, welche das Stück

enthält, ist doch dessen Absicht, hievon entkleidet, im Ganzen sehr unschuldig: das Verlangen nach dem Genuß häuslicher Freuden, welche die Abwesenheit der Männer so oft unterbrach, soll dem unseligen, Griechenland zerrüttenden Kriege ein Ende machen. Besonders ist die treuherzige Derbheit der Lacedämonier unvergleichlich geschildert.

Die Ekklesiazusen; ebenfalls ein Weiberregiment, aber ein weit verkehrteres als jenes. Die Frauen schleichen sich, als Männer verkleidet, in die Volksversammlungen ein, und verordnen vermittelst der auf diese Art erschlichenen Stimmenmehrheit eine neue Verfaßung, worin Gemeinschaft der Güter und Frauen gelten soll. Dieß ist ein Spott auf die idealischen Republiken der Philosophen mit solchen Gesetzen, dergleichen schon Protagoras vor dem Plato entworfen hatte. Das Stück leidet, wie mich dünkt, an denselben Gebrechen wie der Friede: die Einleitung, die heimliche Zusammenkunft der Weiber, ihre Vorübungen auf die Männerrolle, die Erzählung von der Volksversammlung, alles dieß ist meisterlich behandelt; aber gegen die Mitte geräth es in's Stocken. Es bleibt nichts übrig, als die aus den verschiedenen Gemeinschaften entspringenden Verwirrungen vorzuführen, besonders aus der Gemeinschaft der Frauen, und der verordneten Gleichheit der Rechte in der Liebe für die alten und häßlichen, wie für die jungen und schönen. Diese Verwirrungen sind lustig genug, aber sie drehen sich zu sehr um einen immer wiederholten Spaß. Ueberhaupt ist die alte allegorische Komödie der Gefahr ausgesetzt, in ihrem Fortgange zu sinken. Wenn man damit anfängt, die Welt auf den Kopf zu stellen, so geben sich zwar die wunderlichsten einzelnen Vorfälle von selbst, allein sie fallen leicht kleinlich aus, gegen die zuerst geführten entscheidenden Streiche des Scherzes.

Die Thesmophoriazusen haben eine eigentliche Intrigue, einen Knoten, der erst ganz zu Ende gelöst wird, und dadurch einen großen Vorzug. Euripides soll wegen des bekannten Weiberhaßes in seinen Tragödien, am Fest der Thesmophorien, wo nur Frauen gegenwärtig sein durften, verklagt und in Strafe verdammt werden. In dieser Bedrängniß sucht er einen Anwalt, der sich unerkannt in die Versammlung einschleichen könne. Der junge und schöne Dichter Agathon hätte vollkommen hiezu gepaßt: aber als ein bequemer Weichling lehnt er das Wagestück ab, und zwar mit des Euripides eignen Versen. Dieser verkleidet nun seinen schon bejahrten Schwager Mnesilochus als Frau, damit er unter dieser Gestalt seine Sache führe. Die Art, wie er es thut, macht ihn verdächtig, es wird entdeckt, daß er ein Mann ist; er flüchtet sich auf einen Altar, und reißt, um sich noch mehr vor der Verfolgung zu sichern, einer Frau ihr Kind aus den Armen, welches er umzubringen droht, falls man nicht von ihm ablaßen wird. Da er es erwürgen will, zeigt sich, daß es ein als Kind eingewickelter Weinschlauch war. Nun erscheint Euripides unter mancherlei Gestalten, um seinen Freund zu retten; bald ist er Menelaus, der seine Helena in Aegypten wieder findet; bald Echo, die der gefeßelten Andromeda wehklagen hilft; bald Perseus, der sie von ihrem Felsen erlösen will. Endlich befreit er den an eine Art von Schandpfahl geschloßenen Mnesilochus, indem er als Kupplerin den Gerichtsdiener, der ihn bewacht, einen einfältigen Barbaren, durch die Reize einer Flötenspielerin weglockt. Diese parodischen Scenen, fast ganz in den eigenen Worten der Tragödien abgefaßt, sind unvergleichlich. Ueberhaupt kann man sich immer auf den sinnigsten und treffendsten Spott Rechnung machen,

sobald Euripides in's Spiel kommt: es ist als ob der Geist des Aristophanes eine eigene specifische Kraft besessen hätte, die Poesie dieses Tragikers komisch zu zersetzen.

Die Wolken sind sehr bekannt, aber dennoch wohl meistens nicht gehörig verstanden und gewürdigt worden. Sie sollen zeigen, daß über dem Hange zu philosophischen Grübeleien die kriegerischen Leibesübungen verabsäumt werden, daß die Speculation nur dazu diene, die Grundfesten der Religion und Moral wankend zu machen, daß durch die sophistische Spitzfindigkeit besonders auch alles Recht zweideutig, und der schlechten Sache häufig der Sieg verschafft werde. Die Wolken selbst, als der Chor des Stückes (denn solche Wesen schafft der Dichter zu Personen um, und mag sie seltsam genug ausgekleidet haben), sind eine Allegorie auf die metaphysischen Gedanken, welche nicht auf dem Boden der Erfahrung stehen, sondern ohne bestimmte Gestalt und Körperlichkeit im Reiche der Möglichkeiten herumschweben. Ueberhaupt ist es eine von den Hauptformen des aristophanischen Scherzes, eine Metapher buchstäblich zu nehmen, und sie so vor die Augen der Zuschauer zu stellen. Man sagt von einem Menschen, der unverständlichen Träumereien nachhängt, er versteige sich in den Lüften, und so schwebt hier wirklich Sokrates bei seiner ersten Erscheinung im Korbe herunter. Ob dieß gerade auf ihn paßt, ist eine andere Frage: doch haben wir Ursache zu glauben, daß die Philosophie des Sokrates allerdings sehr idealistisch und nicht so auf populare Anwendbarkeit beschränkt war, wie uns Xenophon glauben machen will. Warum hat aber Aristophanes die sophistische Metaphysik gerade in dem ehrwürdigen Sokrates personificiert, der ja selbst ein entschiedener Gegner der Sophisten war? Vermuthlich lag persönliche Abneigung

dabei zum Grunde, man muß nicht versuchen wollen, ihn deshalb zu rechtfertigen; aber die Wahl des Namens thut der Vortrefflichkeit der Darstellung keinen Eintrag. Aristophanes erklärt dieß für das kunstreichste seiner Werke; indessen muß man ihn mit diesem Ausspruche nicht gerade bei'm Worte nehmen. Er ertheilt sich unbedenklich bei jeder Gelegenheit die ungemeßensten Lobsprüche, auch das gehört mit zur komischen Ausgelaßenheit. Uebrigens sind die Wolken bei der Aufführung mit Ungunst behandelt worden, sie haben zweimal vergebens um den Preis geworben.

Die Frösche sind, wie gesagt, gegen den Verfall der tragischen Kunst gerichtet. Euripides war gestorben, Sophokles und Agathon ebenfalls, es blieben nur Tragiker vom zweiten Range übrig. Bacchus vermißt den Euripides, und will ihn aus der Unterwelt zurückholen. Hierin ahmt er den Hercules nach, allein obwohl mit dessen Löwenhaut und Keule ausgestattet, ist er ihm sehr unähnlich an Gesinnung, und giebt als ein feiger Weichling viel zu lachen. Hier sieht man recht die Keckheit des Komikers: den Schutzgott seiner eigenen Kunst, dem zu Ehren das Schauspiel gegeben ward, läßt er nicht unangetastet. Man glaubte, daß die Götter, nicht weniger gut oder noch beßer als die Menschen, Spaß verstünden. Bacchus rudert sich über den acherusischen See, wo ihn die Frösche mit ihrem melodischen Gequake lustig begrüßen. Der eigentliche Chor besteht aber aus Schatten der Eingeweihten in den eleusinischen Geheimnissen, und ihm sind wunderschöne Gesänge in den Mund gelegt. Aeschylus hat zuvor den tragischen Thron in der Unterwelt eingenommen, nun will ihn aber Euripides davon verstoßen. Pluto führt den Vorsitz, Bacchus soll diesen großen Streit entscheiden; die beiden Dichter, der erhaben zürnende Aeschylus, der

spitzfindige eitle Euripides, stehen einander gegenüber und legen die Proben ihrer Kunst ab, sie singen, sie reden gegen einander, und sind in allen Zügen meisterlich charakterisiert. Zuletzt wird eine Wage gebracht, worauf jeder einen Vers legt; allein so sehr sich Euripides quält, gewichtige Verse vorzubringen, so schnellt Aeschylus immer durch die seinigen die Wagschale des andern in die Höhe. Endlich wird er des Kampfes überdrüßig und sagt, Euripides solle selbst mit allen seinen Werken, Weib, Kindern und Kephisophon in die Wagschale steigen, er wolle dagegen nur zwei Verse hineinlegen. Bacchus hat sich unterdessen zum Aeschylus bekehrt, und wiewohl er dem Euripides geschworen, ihn mit sich aus der Unterwelt zurückzunehmen, so fertigt er ihn mit einer Anspielung auf seinen eigenen Vers aus dem Hippolytus ab:

Die Zunge schwur, doch wähl' ich mir den Aeschylus.

Aeschylus kehrt also zu den Lebenden zurück, und überläßt in seiner Abwesenheit dem Sophokles den tragischen Thron.

Die Bemerkung über die Ortsveränderungen, die ich bei Gelegenheit des Friedens machte, ist bei den Fröschen zu wiederholen. Der Schauplatz ist anfangs zu Thebe, wo sowohl Bacchus als Hercules einheimisch waren; nachher verwandelt sich die Bühne, ohne daß Bacchus sie verlaßen hätte, in das diesseitige Ufer des acherusischen Sees, welchen die Vertiefung der Orchestra bedeuten mußte, und erst als Bacchus am andern Ende des Logeums wieder landete, stellte die Decoration die Unterwelt mit dem Pallast des Pluto im Hintergrunde dar. Man halte dieß nicht etwa für bloße Vermuthung: ein alter Scholiast bezeugt es der Hauptsache nach ausdrücklich.

Die Wespen sind nach meinem Urtheil das schwächste

Stück des Aristophanes. Der Stoff ist zu beschränkt, die dargestellte Narrheit erscheint als eine seltsame Krankheit ohne genugsame allgemeine Bedeutung, und die Behandlung ist zu lang ausgesponnen. Der Dichter spricht dießmal selbst bescheiden von seinen Mitteln der Unterhaltung, und will nicht eben ein unermeßliches Gelächter verheißen.

Dagegen glänzen die Vögel durch die keckste und reichste Erfindung im Reiche des phantastisch Wunderbaren, und ergötzen durch die fröhlichste Heiterkeit: es ist eine lustige, geflügelte, buntgefiederte Dichtung. Dem alten Kritiker kann ich nicht beistimmen, der die große Bedeutung des Werkes darein setzt, daß hier die allgemeinste und unverholenste Satire auf die Verderbtheit des athenischen Staats, ja aller menschlichen Verfaßung zu finden sei. Vielmehr ist es die harmloseste Gaukelei, welche Alles berührt, die Götter wie das Menschengeschlecht, aber ohne irgendwo als auf ein Ziel einzudringen. Was in der Naturgeschichte, in der Mythologie, in der Lehre von den Vorbedeutungen, in den äsopischen Fabeln, ja in sprichwörtlichen Redensarten irgend Merkwürdiges von den Vögeln vorkommt, hat der Dichter sinnreich in seinen Kreiß gezogen; er geht bis auf die Kosmogonie zurück, und zeigt, wie zuerst die schwarz geflügelte Nacht ein Windei gelegt, woraus der liebliche Eros mit goldnen Fittigen (ohne einigen Zweifel ein Vogel) sich erschwungen, der dann allen Dingen ihren Ursprung gegeben. Zwei Flüchtlinge aus der Menschengattung gerathen in das Gebiet der Vögel, die sich für so viel erlittene Feindseligkeiten an ihnen rächen wollen; die Beiden retten sich, indem sie den Vögeln ihren Vorrang vor allen Geschöpfen einleuchtend machen, und ihnen rathen, ihre vereinzelten Kräfte in einen ungeheuren Staat zu sammeln; so wird die wun-

derbare Stadt, Wolkenkuckucksburg über der Erde erbaut; allerlei ungebetene Gäste: Priester, Dichter, Wahrsager, Geometer, Gesetzeschreiber, Sykophanten, wollen sich in dem neuen Staate einnisten, werden aber weggewiesen; es werden neue Götter gestiftet, natürlich, wie die Menschen die ihrigen als Menschen gedacht, nach dem Bilde der Vögel; den alten Göttern ist der Olymp vermauert, so daß keine Opfergerüche zu ihnen gelangen können; dadurch in Noth gebracht, schicken sie eine Gesandtschaft, bestehend aus dem gefräßigen Hercules, dem Neptun, der nach der gebräuchlichen Redensart bei'm Neptun schwört, und einem thrakischen Gott, der nicht recht griechisch weiß, sondern kauderwelsch redet: doch müßen diese sich alle Bedingungen gefallen laßen, und den Vögeln bleibt die Oberherrschaft der Welt. So sehr dieß alles einem bloß possenhaften Märchen ähnlich sieht, so hat es doch eine philosophische Bedeutung, die Gesammtheit der Dinge einmal von oben her wie im Vogelflug zu betrachten, da unsre meisten Vorstellungen ja nur auf dem menschlichen Standpunkte wahr sind.

Die alten Kritiker urtheilten, Kratinus sei stark im beißenden Spott gewesen, der geradezu angreift, es habe ihm dagegen an lustiger Laune gefehlt, auch habe er eine treffende Anlage nicht vortheilhaft zu entwickeln, noch seine Schauspiele gehörig auszufüllen gewußt; Eupolis sei gefällig in seinen Scherzen, gewandt in sinnreichen Einkleidungen gewesen, so daß er auch der Parabasen nicht bedurft, um alles zu sagen was er wollte, nur der satirischen Kraft habe er ermangelt; Aristophanes vereinige durch einen glücklichen Mittelweg die Vorzüge beider, in ihm finde man Spott und Scherz auf das vollkommenste und im anziehendsten Verhältnisse verschmolzen. Nach diesen Angaben halte ich mich

berechtigt anzunehmen, daß unter den Stücken des Aristophanes die Ritter am meisten im Stil des Kratinus, die Vögel am meisten im Stil des Eupolis gearbeitet sind; und daß er ihre Weise dabei absichtlich vor Augen gehabt. Denn wiewohl er sich seiner unabhängigen Originalität rühmt, die nichts Fremdes zu entlehnen brauchte, konnten doch unter so ausgezeichneten Kunstgenoßen gegenseitige Einflüsse nicht wohl ausbleiben. Ist jenes gegründet, so hätten wir den Verlust der Werke des Kratinus vielleicht mehr für die Sittengeschichte und Kenntniß der athenischen Verfaßung, den Verlust der Werke des Eupolis mehr in Absicht auf die komische Form zu beklagen.

Der Plutus ist die Umarbeitung eines früheren, aber so wie wir ihn haben, eines der spätesten Werke des Dichters. Er gehört dem Wesen nach zur alten Komödie, jedoch spürt man in der Sparsamkeit des persönlichen Spottes und in der Gelindigkeit, worin das Ganze gehalten ist, eine Hinneigung zur mittleren. Jener Gattung wurde erst durch ein förmliches Gesetz der entscheidende Streich beigebracht, allein es mochte schon zuvor immer bedenklicher werden, das demokratische Vorrecht des alten Komikers in seinem ganzen Umfange auszuüben. Wird doch sogar erzählt (vielleicht nur als Vermuthung, denn Andre haben es geläugnet) Alkibiades habe den Eupolis wegen eines wider ihn gerichteten Stückes ersäufen laßen. Gegen solche Gefahren hält kein Künstlereifer Stand: es ist billig, wenn man seine Mitbürger ergötzen soll, daß man dabei wenigstens seines Lebens sicher sei.

Scene aus den Acharnern.

Aristophanes bleibt dem größeren Publikum auch jetzt noch weit unzugänglicher als die griechischen Tragiker. Die Sittsamkeit der Leserinnen wird durch den berüchtigten Cynismus des alten Komikers abgeschreckt; auch in männlichen Gemüthern, die sich der Herrschaft des Ernstes nicht entziehen wollen oder können, mag seine Frechheit wohl Widerwillen erregen. Dann ist auch weit schwerer, als bei der Tragödie, das Original durch Nachbildungen einigermaßen zu ersetzen. Antiquarische Genauigkeit ist ertödtend für den Scherz; und wenn man, der Vertraulichkeit zu lieb, zur heutigen Sitte ausbeugt, so fühlt sich der Leser dem attischen Boden entfremdet. Vieles scheint mir, wenn man auch alle Bedenklichkeiten bei Seite stellen wollte, aus verschiedenen Ursachen durchaus unübersetzlich zu sein. Was die Anstößigkeit betrifft, so sind darin die Komödien des Aristophanes, und wiederum deren einzelne Theile einander sehr ungleich: in manchen ließe sich der Anstoß durch einige Auslaßungen beseitigen. Bei der folgenden Scene war dieß nicht einmal nöthig: die Nachbildung durfte ganz treu sein. Meine Wahl ward auch dadurch bestimmt, daß hier ein wichtiger Beitrag zur Kenntniß der verlornen Werke des Euripides geliefert

wird. Damals als ich der Charakteristik des Dichters diese Probe anfügte, um das im allgemeinen Gesagte anschaulicher zu machen, war noch kein namhafter Versuch an's Licht getreten. Seitdem hat unser großer Kritiker Wolf die Wolken geistreich, vielleicht ein wenig zu sehr modernisierend übersetzt. Ja, der rüstigste aller Vers-Zimmerleute, Voß, hat einen vollständigen Aristophanes, roh von seiner Hobelbank, mit Pflöcken zusammengekeilt. Hoffentlich wird kein Mann von Geschmack in Deutschland glauben, daß da der ächte Atticismus zu finden sei.

Die Acharner, attische Landleute, die viel vom Feinde gelitten, sind höchst erbittert gegen den Dikäopolis, weil er Frieden geschloßen, und wollen ihn steinigen. Er unternimmt für die Lacedämonier zu reden, hinter einem Block stehend, um den Kopf zu verlieren, falls er sie nicht überredet. Dieses mißlichen Unternehmens halb sucht er nun den Euripides auf, um sich von ihm den kläglichen Aufzug zu erbitten, worin seine Helden Mitleid zu erregen pflegen. Dikäopolis, welcher im Grunde Aristophanes selber ist, hat aber dabei den Euripides zum besten. Man muß sich das Haus des letzteren als die Mitte des Hintergrundes einnehmend denken.

Dikäopolis.

Mir tapfern Muth zu faßen, ist die Stunde da:
Hinwandern muß ich jetzo zum Euripides.
Bursch! Bursch! (klopft an)

Kephisophon (tritt heraus.)

Wer ruft da?

Dikäopolis.

Ist Euripides zu Haus?

Kephisophon.

Zu Haus' und nicht zu Hause, wenn du das verstehst.

Dikäopolis.

Wie? nicht, und doch zu Hause?

Kephisophon.

Richtig, Alter, ist's:
Aus flog der Geist, und sammelt kleine Verschen ein,
Er aber selbst, zu Hause, dichtet in der Höh
'ne Tragödie.

Dikäopolis.

O Euripides, dreimal beglückt,
Wer einen Knecht hat, der so weis' antworten kann.
Ruf' ihn heraus denn.

Kephisophon.

's ist unmöglich.

Dikäopolis.

Thu' es nur.
Ich will nicht fortgehn, sondern klopf' an seine Thür. —
Euripides! Euripidelein!
Erhöre jetzt mich, wenn du jemals wen erhört!
Dikäopolis ruft dich; ich der Chollidenser, bin's.

Euripides.

Ich hab nicht Zeit.

Dikäopolis.

So rolle dich heraus.

Euripides.

's ist unmöglich.

Dikäopolis.

Thu' es nur.

Euripides.

Da roll' ich heraus: herabzusteigen ist nicht Zeit.

---

407. Kunstausdruck von dem angeschobnen Enkyklema.
409. Euripides erscheint im obern Stock, aber wie auf einem Altan oder in einer offnen Galerie sitzend.

Dikäopolis.

Euripides!

Euripides.

Was schrei'st du?

Dikäopolis.

Dichtest in der Höh,
Statt auf der Erde? Bringst mit Recht wohl Lahme an.
Was hast du da die Lumpen aus der Tragödie,
Die Jammerkleider? Bringst mit Recht wohl Bettler an.
Fußfällig anflehn muß ich dich, Euripides.
Gieb solchen Lumpen aus 'nem alten Stücke mir.
Ich soll 'ne lange Rede halten vor dem Chor,
Die mir den Tod bringt, mach' ich meine Sachen schlecht.

Euripides.

Was willst du denn für Fetzen? Die vom Oeneus da,
Worin der unglücksel'ge Greis den Kampf bestand?

Dikäopolis.

Nicht Oeneus war es, noch ein weit Elenderer.

Euripides.

Die denn vom blinden Phönix?

Dikäopolis.

Nicht vom Phönix, nein.
Ein Andrer war's, elender als der Phönix noch.

Euripides.

Was sind es nur für Lappen, die der Mann begehrt? —
Aha! Vom Bettler Philoktetes, meinst du die?

Dikäopolis.

Nein, sondern viel viel bettelhafter noch als der.

Euripides.

Du willst vielleicht die schimmelichten Umhüllungen,
Die Bellerophontes, jener Lahme, angehabt?

Dikäopolis.

Nicht Bellerophontes; den ich meine, der war lahm,
Almosen bettelnd, voller Kniff, im Reden keck.

Euripides.

Ich weiß, der Myser Telephus.

Dikäopolis.

Ja, Telephus.

Von diesem Mann, ich flehe, gieb die Tücher mir.

Euripides.

O gieb ihm, Bursch, die Lumpengewande des Telephus,
Auf den thyesteischen Lumpen oben liegen sie,
Und unter Ino's ihren.

Kephisophon.

Hier, da nimm sie hin.

Dikäopolis (sich umkleidend).

O Zeus, Umschauer und Durchschauer überall!
Hilf mir, mich umzukleiden auf's elendeste. —
Euripides, da dieses du bewilligt hast,
So gieb mir auch der Lumpen ganzes Zubehör:
Das mysische Filzhütlein zu tragen auf dem Kopf.
„Denn einem Bettler muß ich heute gleichen ganz,
„Zwar sein derselbe, der ich bin, doch scheinen nicht.“
Es müßen des Spiels Zuschauer wißen, daß ich's bin,
Doch die vom Chor einfältig dastehn rund herum,
Damit ich sie mit Floskeln überlisten kann.

Euripides.

Ich will dir's geben, denn du sinnst auf schlauen Rath.

Dikäopolis.

„Heil dir! doch wie ich denke, geh's dem Telephus,“
Das geht ja gut, schon füll' ich mich mit Floskeln an,
Aber es bedarf nun eines Bettlerstabes noch.

Euripides.

Da nimm, und geh' von diesen steinernen Pfosten weg.

---

435. Anspielung auf den durchlöcherten Mantel, indem er ihn gegen das Licht hält.

440. 446. Verse aus dem Trauerspiel Telephus.

Dikäopolis.

O mein Gemüth, sieh, wie man weg vom Haus mich stößt,
Der mancherlei Sächelchen bedarf. Nun werde zäh,
Mit Betteln, Flehn anhaltend. — Hör', Euripides!
Gieb mir ein Körblein, wo die Laterne durchgebrannt,

Euripides.

Elender, sag, wozu dir Noth thut solch Geflecht?

Dikäopolis.

Nicht thut es Noth mir, aber haben möcht' ich's doch.

Euripides.

Du wirst beschwerlich: tritt zurück von meinem Haus.

Dikäopolis.

Ei ei!
Sei so gesegnet, wie es deine Mutter war.

Euripides.

So mach' dich fort nun.

Dikäopolis.

Nein, nur Eines gieb mir noch:
'nen kleinen Kelch, mit oben ausgebrochnem Rand.

Euripides.

Da nimm, und pack dich. Wiße, daß du lästig bist.

Dikäopolis.

Bei'm Zeus, du weißt nicht, welches Unheil du verübst. —
O allerliebster Euripides! dieß eine noch:
Gieb mir ein kleines Töpfchen, zugestopft mit Schwamm.

Euripides.

O Mensch, du bringst mich endlich um die Tragödie. —
Nimm dieß, und geh' dann schleunig fort.

Dikäopolis.

Ich gehe schon. —
Doch was zu machen? Eins noch brauch' ich: ohne das
Ist alles hin. O allerliebster Euripides!
Vom Kohl den Abfall gieb mir in das Körbchen hier.

---

457. Eine arme Krauthändlerin.

Euripides.

Du bringst mich um: Da! um mein Schauspiel ist's geschehn.

Dikäopolis (thut als wollte er gehn).

Nichts weiter! Sieh, schon geh' ich. Denn ich bin fürwahr
Auch allzulästig, nicht der Gebieter Zorn zu scheun. —
Weh mir, ich Unglücksel'ger! 's ist um mich geschehn:
Ich vergaß, worauf mir alles ankommt, grade das. —
O allerliebstes, herz'ges Euripidelein!
Ich will verwünscht sein, bitt' ich sonst noch was von dir,
Als dieß allein, dieß Ein' allein, dieß Ein' allein:
Gieb mir doch Kerbel, dein ererbtes Muttertheil.

Euripides.

Der Mensch verhöhnt mich; schließ die Thür des Hauses zu.

(Das Enkyklema schließt sich. Euripides und Kephisophon in das Haus zurück.)

Dikäopolis.

O mein Gemüth, wir müßen ohne Kerbel gehn!
Ist dir's bewußt, welch einen Kampf du kämpfen sollst?
Für die Lacedämonier unternahmst zu reden du.
O mein Gemüth, vorschreite! sieh die Schranken dort!
Was willst du noch, da du den Euripides eingeschluckt?
Du sollst gelobt sein: frisch daran mein duldend Herz!
Begieb dich dorthin, biete dann dein Haupt dem Block,
Derweil du vorbringst, was dir selbst am besten dünkt.
Geh? wag es! stelle dar dich! auf, mein Herz, wohlan!

---

469. 478. Anspielung auf das Gewerbe der Mutter des Euripides.

Dreizehnte Vorlesung.

Ob es eine mittlere Komödie als besondre Gattung gegeben. Entstehung der neueren Komödie, oder des Lustspiels schlechthin. Es ist eine gemischte Gattung. Ihre prosaische Seite. Ob dem Lustspiel die Versification wesentlich sei. Unterarten. Das Charakter- und Intriguen-Stück. Das Komische der Beobachtung, das selbstbewußte Komische, und das Komische der Willkür. Sittlichkeit des Lustspiels.

Die alten Kritiker nehmen zwischen der alten und neuen Komödie eine mittlere an. Ihre unterscheidenden Kennzeichen werden verschieden angegeben. Bald soll das Eigne bloß in der Enthaltung vom persönlichen Spott und von der Einführung wirklicher Personen bestehen, bald in der Weglaßung des Chors. Die Einführung wirklicher Personen unter ihrem wahren Namen war niemals ein unerläßliches Erforderniß. Wir finden ja in mehreren Stücken des Aristophanes lauter nicht historische, sondern erdichtete Personen mit sprechenden Namen nach der Weise der neueren Komiker, und der persönliche Spott ist nur im Einzelnen angebracht. Die Befugniß zu diesem war freilich der älteren Gattung wesentlich, wie ich schon gezeigt habe, und durch deren Verlust wurden die Dichter außer Stand gesetzt, das öffentliche Leben und

den Staat komisch darzustellen. Beschränkten sie sich aber auf das Privatleben, so fiel auch die Bedeutung des Chors weg. Indessen trug wohl noch ein zufälliger Umstand zu dessen Abschaffung bei. Es forderte viel Aufwand, den Chor zu kleiden und zu unterrichten; da die Komödie nun mit ihrem politischen Vorrecht auch ihre festliche Würde eingebüßt hatte und zur bloßen Belustigung herabsank, so fand der Dichter keine reichen Gönner mehr, welche die Ausstattung des Chors übernommen hätten.

Platonius giebt noch ein andres Merkmal der mittleren Komödie an. Er sagt, wegen der Gefahr bei politischen Gegenständen hätten die Komiker ihren Spott gegen alle ernsthafte Poesie, sei es epische oder tragische, gewandt, und deren Ungereimtheiten und Widersprüche gezeigt; von dieser Art sei der spät geschriebene Aeolosikon des Aristophanes gewesen. Die Beschreibung läuft auf den Begriff der Parodie hinaus, von dem wir bei der alten Komödie gleich anfangs ausgiengen. Platonius nennt als ein Beispiel der Gattung die Ulysse des Kratinus, eine Verspottung der Odyssee. Allein der Zeitordnung nach konnte kein Stück des Kratinus, dessen Tod Aristophanes in seinem Frieden berichtet, zur mittleren Komödie gehören. Und war jenes Schauspiel des Eupolis, worin er schilderte was wir das Schlaraffenland nennen, etwas anders als eine Parodie auf die dichterischen Sagen vom goldnen Zeitalter? Sind bei'm Aristophanes die Himmelfahrt des Trygäus, die Höllenfahrt des Bacchus nicht lächerliche Nachahmungen der episch und tragisch besungenen Thaten des Bellerophon und Hercules? So viele Parodien tragischer Scenen nicht zu erwähnen. Vergeblich würde man also in der Beschränkung hierauf eine wirklich sondernde Gränzscheidung suchen. Poetisch betrachtet

sind die scherzhafte Willkür und die allegorische Bedeutsamkeit der Zusammensetzung die einzigen wesentlichen Merkmale der ältern Gattung. Wo sie sich finden, würden wir ein Werk dazu rechnen, in welcher Zeit und unter welchen Umständen es auch gedichtet sein möchte.

Da es bloß etwas Verneinendes war, was die neuere Komödie veranlaßte, nämlich die Aufhebung der politischen Freiheit der alten, so ist es leicht begreiflich, daß ein Mittelzustand des Schwankens und Suchens nach Ersatz stattgefunden haben wird, bis sich eine neue Kunstform entwickelt und festgesetzt hatte. Demnach könnte man mehrere Arten der mittleren Komödie, mehrere Mittelgrade zwischen der alten und neuen annehmen, wie es auch einige Gelehrte gethan. Historisch hat dieß wohl seinen Grund; aber aus dem künstlerischen Gesichtspunkte genommen ist ein Uebergang keine Gattung.

Wir gehen also gleich zur neuen Komödie fort, derselben Dichtart, welche bei uns schlechthin Komödie, Lustspiel heißt. Ich hoffe, wir werden diese richtiger faßen, wenn wir sie in den Zusammenhang der Kunstgeschichte stellen, und sie als eine gemischte und bedingte Gattung nach ihren verschiedenartigen Bestandtheilen erklären, als wenn wir sie für eine ursprüngliche und reine Gattung nähmen, wie diejenigen thun, welche sich entweder gar nicht um die alte Komödie bekümmern, oder sie nur für einen rohen Anfang halten. Deswegen ist Aristophanes so unendlich merkwürdig, weil uns in ihm das Beispiel von etwas aufbehalten ist, wovon sich sonst nirgends in der Welt ein andres Exemplar findet.

Die neue Komödie läßt sich allerdings in gewisser Hinsicht als die zahm gewordene alte bezeichnen; allein in Bezug

auf Genialität pflegt Zahmheit nicht eben für einen Lobspruch zu gelten. Die durch Verzichtleistung auf die unbedingte Freiheit des Scherzes erlittene Einbuße suchten die neueren Komiker durch eine Beimischung von Ernst zu ersetzen, welche sie von der Tragödie entlehnten, sowohl in der Form der Darstellung und in der Verknüpfung des Ganzen, als in den dadurch bezweckten Eindrücken. Wir haben gesehen, wie die tragische Poesie in ihrer letzten Epoche sich von ihrer idealischen Höhe herabstimmte und der gewöhnlichen Wirklichkeit näher trat, sowohl in den Charakteren als im Ton des Dialogs, besonders aber in dem Streben nach anwendbarer Belehrung, wie das bürgerliche und häusliche Leben mit allen seinen einzelnen Bedürfnissen gehörig einzurichten sei. Diese Richtung auf das Nutzbare hat schon Aristophanes (Frösche V. 971—991.) am Euripides scherzhaft gepriesen. Euripides war der Vorläufer der neueren Komödie; die Dichter dieser Gattung haben ihn vorzugsweise bewundert, und für ihren Meister anerkannt. Ja die Verwandtschaft des Tones und Geistes ist so groß, daß man Sittensprüche des Euripides dem Menander zugeschrieben hat, und umgekehrt. Dagegen finden wir unter den Bruchstücken des Menander Tröstungen, die sich auffallend bis zum tragischen Tone erheben.

Das Lustspiel (so will ich die neue Gattung zur Unterscheidung von der alten nennen) ist demnach eine Mischung von Scherz und Ernst. Der Dichter treibt nun nicht mehr selbst mit der Poesie und der Welt seinen Scherz, er überläßt sich nicht einer scherzhaften Begeisterung, sondern er sucht in den Gegenständen das Scherzhafte auf: er schildert in den menschlichen Charakteren und Lagen dasjenige, was zum Scherz veranlaßt, mit einem Wort, das Lustige, das

Lächerliche. Aber es soll nicht mehr als eine bloße Schöpfung seiner Phantasie auftreten, sondern wahrscheinlich sein, das heißt wirklich scheinen. Das oben aufgestellte komische Ideal der Menschennatur müßen wir daher unter diesem beschränkenden Gesetze der Darstellung von Neuem beleuchten, und die verschiednen Arten und Stufen des Komischen darnach bestimmen.

Der höchste tragische Ernst geht, wie ich gezeigt, letztlich immer auf das Unendliche, und der Gegenstand der Tragödie ist eigentlich der Kampf zwischen dem endlichen äußern Dasein and der unendlichen innern Anlage. Der gemilderte Ernst des Lustspiels bleibt hingegen innerhalb des Kreißes der Erfahrung stehen. An die Stelle des Schicksals tritt der Zufall, denn dieß ist eben der empirische Begriff von jenem, als dem was nicht in unserer Gewalt steht. Und so finden wir auch wirklich unter den Bruchstücken der Komiker viele Aussprüche über den Zufall, wie bei den Tragikern über das Schicksal. Der unbedingten Nothwendigkeit ließ sich nur die sittliche Freiheit entgegen stellen; den Zufall soll man verständig zu seinem Vortheile lenken. Deshalb ist die ganze Sittenlehre des Lustspiels, gerade wie die der Fabel, nichts anders als Klugheitslehre. In diesem Sinne hat ein alter Kritiker zugleich erschöpfend und mit unübertrefflicher Kürze gesagt, die Tragödie sei die Flucht oder die Aufhebung des Lebens, die Komödie dessen Anordnung.

Die Darstellung der alten Komödie ist eine phantastische Gaukelei, ein lustiges Traumbild, das sich am Ende bis auf die große Bedeutung in Nichts auflöset. Die Darstellung des Lustspiels hingegen unterwirft sich dem Ernst in ihrer Form. Sie verwirft alles Widersprechende und wodurch sie

selbst wieder aufgehoben werden würde. Sie sucht bündigen Zusammenhang, und hat mit der Tragödie eine förmliche Verwickelung und Auflösung gemein. Sie verknüpft, wie diese, die Vorfälle als Ursachen und Wirkungen; nur daß sie das Gesetz dieser Verknüpfung so auffaßt, wie es sich in der Erfahrung vorfindet, ohne es, wie jene, auf eine Idee zu beziehen. Wie die Tragödie Befriedigung des Gefühls am Schluße sucht, so will das Lustspiel auch bei einem wenigstens scheinbaren Ruhepunkte für den Verstand anlangen. Dieß ist, um es beiläufig zu bemerken, nicht die leichteste Aufgabe für den Lustspieldichter; er muß die Widersprüche, deren verwirrtes Spiel uns ergötzt hat, am Ende geschickt bei Seite schieben; wenn er sie wirklich ausgleicht, wenn die Thoren vernünftig, die Schlechtgesinnten gebeßert oder bestraft werden, so ist es um den lustigen Eindruck geschehen.

Das wären etwa die komischen und tragischen Bestandtheile des Lustspiels. Es kommt aber noch ein Drittes hinzu, was an sich weder komisch noch tragisch, ja überhaupt nicht poetisch ist: ich meine die porträtmäßige Wahrheit. Das Ideal und die Caricatur, sowohl in der bildenden Kunst als in der dramatischen Poesie, machen auf keine andre Wahrheit Anspruch, als die in ihrer Bedeutung liegt; sie sollen nicht als einzelne Wesen wirklich scheinen. Die Tragödie spielt in einer idealischen, die alte Komödie in einer phantastischen Welt. Da das Lustspiel die schöpferische Wirksamkeit der Phantasie beschränkt, so muß sie dem Verstande einen Ersatz dafür bieten, und dieser liegt in der von ihm zu beurtheilenden Wahrscheinlichkeit des Dargestellten. Ich meine hiemit nicht die Berechnung der seltner oder häufiger vorkommenden Fälle (denn ohne sich jene zu erlauben, innerhalb der Gränzen des Alltäglichen, würde wohl alle komische

Belustigung unmöglich sein) sondern die individuelle Wahrheit. Das Lustspiel muß ein treues Gemälde gegenwärtiger Sitten, es muß local und national bestimmt sein; und gesetzt auch, wir sehen Lustspiele aus andern Zeiten und von andern Völkern aufführen, so werden wir dieß doch darin spüren und schätzen. Das Porträtmäßige ist nicht dahin zu deuten, als müßten die komischen Charaktere ganz und gar individuell sein. Es dürfen die auffallendsten Züge von verschiedenen Individuen einer Gattung bis zu einer gewissen Vollständigkeit darin zusammengestellt werden, falls sie nur mit Besonderheit genug bekleidet sind, um individuelles Leben zu haben, und nicht als Beispiele eines einseitigen Begriffes herauszukommen. Aber insofern das Lustspiel die Verfaßung des geselligen und häuslichen Lebens überhaupt schildert, ist es ein Porträt; von dieser prosaischen Seite muß es sich nach Zeit und Ort verschieden bestimmen, während die komischen Motive, ihrer poetischen Grundlage nach, immer dieselben bleiben.

Für eine genaue Copie des Wirklichen haben schon die Alten das Lustspiel erkannt. Der Grammatiker Aristophanes, davon durchdrungen, rief mit einer etwas gekünstelten, aber sinnreichen Wendung aus: „O Leben und Menander! wer „von euch beiden hat den andern nachgeahmt?“ Horaz berichtet uns, es hätten Einige gezweifelt, ob die Komödie ein Gedicht sei oder nicht, weil weder in den Gegenständen noch in den Worten der nachdrückliche Schwung andrer Gattungen sei, und die Sprache sich nur durch das Silbenmaß von der des gewöhnlichen Umgangs unterscheide. Aber, wandten Andre hiegegen ein, die Komödie erhebt doch auch zuweilen ihren Ton, z. B. wenn ein erzürnter Vater dem Sohn seine Ausschweifungen vorrückt. Diese Antwort weiset schon Horaz

als unzulänglich ab. „Würde Pomponius,“ sagt er mit einer beißenden Anwendung, „etwas anders zu hören bekom„men, wenn sein Vater noch lebte?“ Man muß, um den Zweifel zu beantworten, sich auf dasjenige richten, worin das Lustspiel über die einzelne Wirklichkeit hinausgeht. Zuvörderst ist es ein erdichtetes Ganzes, aus übereinstimmenden Theilen nach einem künstlichen Verhältniß zusammengesetzt. Ferner ist das Vorgestellte nach den Bedingungen theatralischer Darstellung überhaupt behandelt: alles Fremdartige und Störende ist ausgeschieden, das zur Sache Gehörige ist zu rascherem Fortgange zusammengedrängt; allem, den Lagen wie dem Charakter der Personen, wird eine Klarheit der Erscheinung geliehen, welche die verschwimmenden unentschiedenen Umrisse der Wirklichkeit selten haben. Dieß ist das Poetische in der Form des Lustspiels; das prosaische Princip liegt im Stoffe, in der verlangten Aehnlichkeit mit etwas Einzelnem, Aeußerem.

Wir können hier sogleich die vielfach durchgestrittene Frage abthun, ob die Versification der Gattung wesentlich, und ein in Prosa geschriebenes Lustspiel immer etwas Mangelhaftes sei. Viele haben dieß bejaht, auf das Ansehn der Alten, welche freilich keine für das Theater bestimmte Gattung in Prosa hatten; doch hiebei konnten Zufälligkeiten mit entscheiden helfen, z. B. der große Umfang der Bühne, wo der Vers und dessen nachdrücklicherer Vortrag zur Hörbarkeit beitrug. Diese Kritiker vergaßen, daß die vom Plato so sehr bewunderten Mimen des Sophron in Prosa geschrieben waren. Und was waren diese Mimen, wenn wir uns nach der Andeutung, einige Idyllen des Theokrit seien ihnen in Hexametern nachgebildet, eine Vorstellung davon machen dürfen? Es waren Gemälde des wirklichen Lebens, in Gesprächen,

worin aller poetische Schein möglichst vermieden ward. Dieser liegt schon in der dramatischen Verknüpfung, welche freilich nicht darin stattfindet; es sind abgerißene Scenen, wo alles so zufällig und unvorbereitet auf einander folgt, wie es die Stunden eines Werk- oder Fest-Tages mit sich bringen. Der Abgang an dramatischer Spannung der Theilnahme wird durch das Mimische ersetzt, d. h. durch die genaueste Auffaßung der individuellen Eigenheiten in der ganzen Art zu sein und zu sprechen, welche durch Nationalität nach den örtlichsten Bestimmungen, ferner durch Geschlecht, Alter, Stand, Gewerbe u. s. w. hervorgebracht werden.

Auch im versificierten Lustspiel muß sich die Sprache durch Wahl und Zusammenfügung der Wörter gar nicht oder nur unmerklich von der des Umganges entfernen; die Freiheiten des poetischen Ausdrucks, welche andern Gattungen unumgänglich, sind hier untersagt. Der Versbau muß, unbeschadet des Gebräuchlichen, Ungezwungenen, ja Nachläßigen des Gesprächtones, sich von selbst einzustellen scheinen. Sein Schwung soll nicht zur Erhöhung der Personen dienen, wie in der Tragödie, wo er zugleich mit der ungewohnten Erhabenheit der Sprache gleichsam ein geistiger Kothurn für sie wird. Im Lustspiel soll der Vers nur zu größerer Leichtigkeit, Gewandtheit und Zierlichkeit des Dialogs dienen. Ob es vortheilhafter ist, ein Lustspiel zu versificieren oder nicht, dieß muß sich folglich darnach entscheiden, ob es dem besondern Gegenstande angemeßner ist, dem Dialog jene Vollkommenheiten der Form zu ertheilen, oder alle rhetorischen, grammatischen, und selbst physischen Unvollkommenheiten der Sprecharten in die Nachahmung mitaufzunehmen. Der letzte Fall ist wohl nicht so häufig, als die Bequemlichkeit der Schriftsteller, zum Theil auch der Schauspieler, das Lustspiel

in Prosa in der neuern Zeit allgemein üblich gemacht hat. Besonders uns Deutschen würde ich zum fleißigen Anbau des versificierten, ja gereimten Lustspiels rathen: da wir unser nationales Komische eigentlich noch erst suchen, ohne es recht finden zu können, so würde die ganze Darstellung durch die gebundnere Form an Haltung gewinnen, und manchen Verirrungen wäre gleich im Entstehen vorgebeugt worden. Wir sind in dieser Sache noch nicht genug ausgebildete Meister, um uns eine angenehme Nachläßigkeit hingehen laßen zu dürfen.

Da wir das Lustspiel als eine gemischte Gattung aus komischen und tragischen, aus poetischen und prosaischen Elementen erklärt haben, so erhellet schon von selbst, daß im Umfange dieser Gattung mehrere Unterarten stattfinden können, je nachdem einer oder der andere Bestandtheil vorwaltet. Spielt der Dichter in scherzhafter Laune mit seinen eigenen Erfindungen, so entsteht eine Posse; beschränkt er sich auf das Lächerliche in den Lagen und Charakteren, mit möglichster Vermeidung aller ernsthaften Beimischungen, ein reines Lustspiel; so wie der Ernst Feld gewinnt im Zweck der ganzen Zusammensetzung und in der hervorgerufenen Theilnahme und sittlichen Beurtheilung, so geht es in das belehrende oder rührende Schauspiel über; und davon ist nur ein Schritt bis zum bürgerlichen Trauerspiel übrig. Man hat oft von diesen letztgenannten Arten als ganz neuen wichtigen Erfindungen ein großes Aufheben gemacht, eigne Theorien dafür aufgestellt, u. s. w. So Diderot mit seinem nachher so übel verschrieenen weinerlichen Drama; das Neue darin war bloß das Verfehlte: die gesuchte Natürlichkeit, die Pedanterei mit den Familienverhältnissen, die verschwendete Rührung. Hätten wir noch die gesammte komische Litteratur

der Griechen, so würden wir unstreitig zu Allem die Vorbilder darin finden; nur daß der heitere griechische Geist nie in eine tödtende Einseitigkeit verfiel, sondern alles mit weisem Maß ordnete und mischte. Haben wir nicht schon unter so wenigen übrig gebliebenen Stücken die Gefangenen des Plautus, die man ein rührendes Drama nennen kann, die Schwiegermutter des Terenz, ein wahres Familiengemälde, während der Amphitruo an die kühne Willkür der alten Komödie hinstreift, und die Zwillingsbrüder (Menächmen) ein wildes Intriguen-Stück sind? Finden sich nicht in den sämmtlichen Stücken des Terenz ernstbelehrende, leidenschaftliche, ja rührende Stellen? Man erinnere sich nur an die erste Scene des Selbstpeinigers. Aus unserm Gesichtspunkt hoffen wir für Alles den gehörigen Platz auszufinden: wir sehen hier keine getrennten Arten, sondern bloß eine Stufenleiter im Ton der Darstellung, die nach mehr oder minder merklichen Uebergängen durchlaufen wird.

Auch die hergebrachte Eintheilung in Charakter- und Intriguen-Stück können wir nicht so uneingeschränkt gelten laßen. Ein gutes Lustspiel soll immer beides zugleich sein, sonst fehlt es entweder an Gehalt oder an Bewegung; nur freilich kann bald das eine, bald das andere ein Uebergewicht haben. Die Entwickelung der komischen Charaktere fordert contrastierende Lagen, und diese entstehen ja eben aus der Durchkreuzung der Absichten und Zufälle, wie ich weiter oben Intrigue im dramatischen Sinne erklärt habe. Was Intriguen spielen im gemeinen Leben bedeutet, weiß jeder, nämlich durch List und Verstellung Andre ohne ihr Wißen und gegen ihren Willen nach unsern verborgenen Zwecken lenken. Im Schauspiele treffen beide Bedeutungen zusammen, denn die List der Einen wird ein kreuzender Zufall für die Andern.

Wenn die Charaktere nur leicht angedeutet sind, eben so viel als nöthig ist, um Handlungen der Personen in dem und jenem Fall zu begründen; wenn sich übrigens die Vorfälle so häufen, daß sie der charakteristischen Entfaltung wenig Raum gönnen; wenn die Verwickelung so auf die Spitze gestellt ist, daß sich die bunte Verwirrung der Mißverständnisse und Verlegenheiten in jedem Augenblicke lösen zu müßen scheint, und doch der Knoten immer von neuem geschürzt wird: eine solche Composition kann man wohl ein Intriguen-Stück nennen. Die französischen Kunstrichter haben es zur Mode gemacht, diese Art an Werth sehr tief unter das sogenannte Charakter-Stück herabzusetzen, vielleicht weil sie zu sehr darauf sehen, was man von einem Schauspiele behalten und mit sich nach Hause nehmen kann. Freilich löst sich am Ende das Intriguen-Stück gewissermaßen in Nichts auf: aber warum sollte es nicht erlaubt sein, zuweilen ohne andern Zweck bloß sinnreich zu spielen? Viel erfinderischer Witz gehört gewiß zu einem guten Lustspiel dieser Art; außer der Unterhaltung, welche der aufgewandte Scharfsinn gewährt, kann das wunderbare Gaukelspiel noch einen großen Reiz für die Phantasie haben, wie uns viele spanische Stücke beweisen.

Man wirft dem Intriguen-Stück vor, es weiche vom natürlichen Lauf der Dinge ab, es sei unwahrscheinlich. Man kann allenfalls jenes ohne dieses zugeben. Das Unerwartete, Außerordentliche, bis zur Unglaublichkeit Seltsame führt uns der Dichter freilich vor, auch läßt er oft gleich anfangs eine große Unwahrscheinlichkeit sich vorgeben, wie z. B. Aehnlichkeit zweier Personen, oder eine nicht wahrgenommene Verkleidung; nachher müßen aber alle Vorfälle den Schein der Wahrheit haben, es muß befriedigende Rechen-

schaft gegeben werden von den Umständen, vermöge deren die Sache eine so wunderliche Wendung nimmt. Da in Ansehung dessen, was geschieht, der Dichter uns nur ein leichtes Spiel des Witzes giebt, so nehmen wir es in Absicht auf das Wie desto genauer mit ihm.

In den Lustspielen, welche mehr auf das Charakteristische gehen, müßen die Charaktere mit Kunst gruppiert sein, um einen durch den andern in's Licht zu stellen. Dieß artet leicht in eine allzusystematische Anordnung aus, wo jedem Charakter sein Gegensatz symmetrisch beigegeben ist, und Alles ein unnatürliches Ansehen gewinnt. Auch jene Lustspiele sind nicht sonderlich zu loben, wo alles Uebrige nur dazu da ist, um einen Hauptcharakter gleichsam durch alle Proben gehen zu laßen; vollends wenn der sogenannte Charakter in nichts besteht als einer Meinung oder einer Gewöhnung (z. B. l'Optimiste, le Distrait), als ob ein Individuum nur so in einer einzelnen Eigenschaft bestehen könnte, und nicht von allen Seiten bestimmt sein müßte.

Was das scherzhafte Ideal der menschlichen Natur in der alten Komödie sei, habe ich oben gezeigt. Da die Darstellung des Lustspiels indessen einer bestimmten Wirklichkeit ähnlich sein soll, so darf sie sich die geflißene und willkürliche Uebertreibung jener Gattung in der Regel nicht erlauben. Sie muß also andere Quellen der komischen Belustigung, die näher nach dem Gebiete des Ernstes zu liegen, aufsuchen, und sie findet diese in einer durchgeführteren Charakteristik.

In den Charakteren des Lustspiels herrscht entweder das Komische der Beobachtung oder das selbstbewußte und eingestandne Komische. Jenes giebt vornehmlich das feinere Lustspiel, die sogenannte höhere Komödie, dieses die niedrige, oder das Possenspiel. Ich erkläre mich deutlicher.

Es giebt lächerliche Eigenschaften, Narrheiten, Verkehrtheiten, um welche der Besitzer selbst nicht weiß, oder wenn er etwas davon merkt, so ist er sehr bemüht sie zu verbergen, weil sie ihm in der Meinung der Andern schaden würden. Dergleichen Personen kündigen sich also nicht an für das was sie sind; ihr Geheimniß entfährt ihnen nur unbewußt oder wider Willen, und wenn der Dichter sie schildert, so muß er uns seine eigene vortreffliche Beobachtungsgabe leihen, um sie gehörig kennen zu lernen. Seine Kunst besteht darin, den Charakter in abgelauschten leicht hingeworfenen Zügen durchscheinen zu laßen, und den Zuschauer dennoch so zu stellen, daß er die Bemerkung, wie fein sie auch sei, nicht verfehlen kann.

Es giebt andre sittliche Gebrechen, welche der damit Behaftete mit einem gewissen Behagen in sich verspürt, ja sich's wohl gar zum Grundsatze gemacht hat, ihnen nicht abhelfen, sondern sie hegen und pflegen zu wollen. Von dieser Art ist alles, was, ohne selbstische Anmaßung oder feindselige Neigungen, bloß aus dem Uebergewicht der Sinnlichkeit entspringt. Damit kann allerdings ein hoher Grad von Verstand verbunden sein, und wenn die Person diesen auf sich zurückwendet, sich über sich selbst lustig macht, ihre Gebrechen gegen Andre eingesteht, aber durch scherzhafte Einkleidung sie damit auszusöhnen sucht, so entsteht das selbstbewußte Komische. Es setzt diese Art immer eine gewisse innere Verdoppelung in der Person voraus, und die überlegene Hälfte, welche die andre scherzhaft darstellt und verspottet, hat durch ihre Stimmung und ihr Geschäft eine nahe Verwandtschaft mit dem komischen Dichter selbst. Er überträgt seine Person zuweilen ganz an diesen Repräsentanten, indem er ihn die Darstellung seiner selbst geflißentlich

übertreiben und sich über die andern Personen mit den Zuschauern in ein spottendes Verständniß setzen läßt. Dann entsteht daraus das Komische der Willkür, das meistens eine große Wirkung zu machen pflegt, wie sehr es auch die Kunstrichter herabsetzen mögen. Hierin regt sich der Geist der alten Komödie; der bevorrechtete Lustigmacher, den fast alle Bühnen unter verschiedenen Namen gehabt, dessen Rolle bald fein und geistreich, bald plump und tölpelhaft ausgefüllt worden, hat etwas von der ausgelaßenen Begeisterung, und somit auch von den Rechten des unbeschränkt freien alten Komikers geerbt; zum sichern Beweise, daß die alte Komödie, die wir als die ursprüngliche Gattung geschildert, nicht etwa eine griechische Eigenheit war, sondern daß ihr Wesen in der Natur der Sache gegründet ist.

Die komische Darstellung muß, um die Zuschauer in einer scherzhaften Stimmung zu erhalten, sie möglichst von der sittlichen Würdigung der Personen und von wahrer Theilnahme an ihren Begegnissen entfernen; denn mit beiden zugleich tritt unfehlbar der Ernst ein. Wie verhütet der Dichter nun die Regungen des sittlichen Gefühls, da doch allerdings die vorgestellten Handlungen der Art sind, daß sie bald Unwillen und Verachtung, bald Verehrung und Zuneigung erwecken müßten? Er spielt alles in das Gebiet des Verstandes. Er stellt die Menschen bloß als physische Wesen einander gegenüber, um ihre Kräfte, versteht sich die geistigen miteingerechnet, ja diese ganz besonders, an einander zu meßen. Hierin ist die Komödie der Fabel am nächsten verwandt: wie die Fabel vernunftbegabte Thiere aufführt, so jene dem thierischen Triebe mit Verstand dienende Menschen. Dem thierischen Triebe, das heißt der Sinnlichkeit, und noch allgemeiner ausgedrückt, der Selbstliebe. Wie Heroismus und Aufopferung zur tra-

gischen Person adelt, so sind die komischen Personen ausgemachte Egoisten. Man verstehe dieß mit der gehörigen Einschränkung: nicht als ob das Lustspiel nicht auch die geselligen Neigungen schilderte; aber es stellt sie vor als aus dem natürlichen Streben nach unserm eignen Glück entsprungen. Sobald der Dichter darüber hinausgeht, fällt er aus dem komischen Tone. Nicht darauf richtet er unser Gefühl, wie edel oder unedel, unschuldig oder verderbt, gut oder schlecht die Handelnden sind; sondern ob sie dumm oder klug, geschickt oder ungeschickt, thöricht oder verständig.

Beispiele werden die Sache in's hellste Licht setzen. Wir haben eine unwillkürliche unmittelbare Ehrerbietung vor der Wahrheit, das gehört zu den innersten Regungen der Sittlichkeit. Eine mit Bosheit unternommene Lüge, welche verderblich zu werden droht, erfüllt uns mit dem höchsten Unwillen, und gehört in das Trauerspiel. Warum ist aber dennoch anerkanntermaßen List und Betrügerei ein so vorzügliches komisches Motiv, vorausgesetzt, daß sie keiner boshaften Absicht, sondern bloß der Selbstliebe dient, um sich aus der Noth zu helfen oder einen Zweck zu erreichen, und daß keine gefährlichen Folgen davon zu befürchten stehen? Der Betrüger ist schon ganz aus der sittlichen Sphäre herausgetreten, Wahrheit und Unwahrheit sind ihm an sich gleichgültig, er betrachtet sie nur als Mittel, und so unterhalten wir uns bloß daran, welch ein Aufwand von Scharfsinn einer so wenig erhabenen Sinnesart dienen muß. Noch lustiger ist es, wenn der Betrüger sich in seinem eignen Netze fängt, z. B. lügen will, und ein schlechtes Gedächtniß hat. Auf der andern Seite ist der Irrthum, sofern er nicht ernsthaft gefährlich, ein komischer Zustand, um so mehr, je mehr diese Krankheit des Verstandes aus

einem vorgängigen Mißbrauch der Geisteskräfte, aus Eitelkeit, Narrheit, Verkehrtheit hervorgeht. Wenn sich nun vollends Betrug und Irrthum kreuzen und durch einander verdoppeln, das giebt vortreffliche komische Lagen. Z. B. zwei Menschen begegnen sich in der Absicht, einer den andern zu betrügen, jeder ist aber zuvor gewarnt, traut nicht, sondern stellt sich nur so, und so gehen beide, nur in Absicht auf das Gelingen ihres Betruges betrogen, hinweg. Oder aber: einer will den andern betrügen, erzählt ihm aber unwißender Weise die Wahrheit; jener ist mißtrauisch, und verfällt in den Irrthum, bloß weil er sich allzusehr vor dem Betrug hütet. Man könnte auf diese Art gleichsam eine komische Grammatik aufstellen, und zeigen, wie die einzelnen Motive bis zu den künstlichsten Constructionen mit immer steigender Wirkung unter einander verschlungen werden. So dürfte sich auch zeigen laßen, daß das Gewirre von Mißverständnissen, welches ein Intriguen-Lustspiel macht, gar nicht ein so verächtlicher Theil der komischen Kunst sei, als die Verfechter des weitläuftig entwickelnden Charakter-Lustspiels behaupten.

Aristoteles beschreibt das Lächerliche als eine Unvollkommenheit, einen Mißstand, der nicht zu wesentlichem Schaden gereicht. Vortrefflich! denn sobald wir ein wahres Mitleiden mit den Personen hegen, ist es um die lustige Stimmung gethan. Das komische Unglück darf nichts anders sein, als eine am Ende zu lösende Verlegenheit, höchstens eine verdiente Demüthigung. Dahin gehören gewisse körperliche Erziehungsmittel an Erwachsenen, welche unser feineres oder wenigstens schonenderes Zeitalter von der Bühne verbannt wißen will, da Moliere, Holberg, und andere Meister fleißigen Gebrauch davon gemacht haben. Die

komische Wirkung rührt daher, daß die Abhängigkeit des Gemüths von Aeußerlichkeiten hiebei recht anschaulich gemacht wird: es sind gleichsam handgreiflich gewordene Beweggründe. Diese Züchtigungen sind im Lustspiel das Gegenstück eines gewaltsamen heldenmüthig erlittenen Todes im Trauerspiel. Hier bleibt die Gesinnung unerschüttert unter allen Schrecknissen der Vernichtung, der Mensch geht unter, aber er behauptet seine Grundsätze; dort bleibt das körperliche Dasein unverletzt, es äußern sich dagegen plötzlich veränderte Gesinnungen.

Wenn auf diese Art die komische Darstellung den Zuschauer auf einen ganz andern Gesichtspunkt stellen muß, als den der sittlichen Würdigung, mit welchem Recht kann man dennoch vom Lustspiel moralische Belehrung fordern, mit welchem Grunde erwarten? Wenn wir die Sittensprüche der griechischen Komiker näher prüfen, so werden wir finden, daß es insgesammt Erfahrungssätze sind. Aus der Erfahrung lernen wir aber unsre Pflichten nicht kennen, von denen uns das Gewißen eine unmittelbare Ueberzeugung giebt; Erfahrung kann uns nur über das Ersprießliche und Nachtheilige aufklären. Die Belehrung des Lustspiels geht in der That nicht auf die Würdigkeit der Zwecke, sondern bleibt bei der Tauglichkeit der Mittel stehen. Es ist, wie schon gesagt, Klugheitslehre; die Moral des Erfolgs und nicht die der Triebfedern. Diese, die eigentlich ächte Moral, ist hingegen dem Geiste des Trauerspiels wesentlich verwandt.

Manche Philosophen haben demnach auch nicht ermangelt, dem Lustspiel Unsittlichkeit vorzuwerfen; so Rousseau mit vieler Beredsamkeit in seinem Brief über das Schauspiel. Freilich der Anblick des wirklichen Weltlaufs ist nicht erbau-

lich; allein er wird ja im Lustspiele keineswegs als Muster der Nachahmung, sondern zur Warnung aufgestellt. Es giebt einen angewandten Theil der Sittenlehre, man möchte ihn die Lebenskunst nennen. Wer die Welt nicht kennt, ist in Gefahr, von sittlichen Grundsätzen eine ganz verkehrte Anwendung auf einzelne Fälle zu machen, und bei dem besten Willen für sich und Andre viel Unheil zu stiften. Das Lustspiel soll unser Urtheil in Unterscheidung der Lagen und Personen schärfen; daß es uns klüger macht, das ist seine wahre und einzig mögliche Moralität.

So viel zur Erörterung der allgemeinen Begriffe, die uns als Leitfaden bei Prüfung des Verdienstes der einzelnen Dichter dienen müßen.

Vierzehnte Vorlesung.

Plautus und Terenz, als Nachbildner der Griechen in Ermangelung der Originale hieher gezogen und charakterisiert. Motive des attischen Lustspiels aus den Sitten und der geselligen Verfaßung. Porträtstatuen zweier Komiker.

Ueber das Wenige, was von der neueren Komödie der Griechen in Bruchstücken und mittelbar in römischen Nachbildungen auf uns gekommen, werde ich mich kurz faßen können.

Die griechische Litteratur war in diesem Fache unermeßlich reich: das Verzeichniß der verloren gegangenen, meistens sehr fruchtbaren Komiker, und der Namen ihrer Werke, so weit wir sie wißen, macht ein nicht unbeträchtliches Wörterbuch aus. Wiewohl die neuere Komödie nur in dem kurzen Zeitraume vom Ende des peloponnesischen Krieges bis unter den ersten Nachfolgern Alexanders des Großen sich entwickelt und geblühet hat, so belief sich doch der Vorrath gewiß auf Tausende von Stücken; aber die Zeit hat unter diesem Ueberfluß geistreicher Werke eine solche Verwüstung angerichtet, daß uns nichts übrig bleibt, als in der Ursprache eine Anzahl abgerißner oft bis zur Unverständlichkeit entstellter Fragmente, und im Lateinischen zwanzig Uebersetzungen oder Be-

arbeitungen griechischer Originale von Plautus und sechs von Terenz. Hier ließe sich die ergänzende Kritik recht anwenden, nämlich die Bemühung, alle Spuren zusammen zu stellen und zu treffender Charakteristik und Schätzung des Verlornen sorgfältig zu benutzen. Den Hauptpunkt, worauf es hierbei ankommt, kann ich wohl angeben. Die Fragmente und Sittensprüche der Komiker zeichnen sich im Versbau und in der Sprache durch die äußerste Reinheit, Zierlichkeit, Genauigkeit aus; dann athmet aus ihnen eine gewisse attische Grazie des geselligen Tones. Die lateinischen Komiker hingegen sind nachläßig im Silbenmaß, sie machen sich's leicht damit, und dessen Begriff geht fast unter den vielen metrischen Freiheiten verloren. Auch in der Sprache fehlt es ihnen an Ausbildung und Politur, wenigstens dem Plautus. Zwar haben einige gelehrte Römer, unter andern Varro, der Schreibart dieses Dichters die höchsten Lobsprüche ertheilt, aber wir müßen billig das philologische Wohlgefallen von dem poetischen unterscheiden. Plautus und Terenz gehörten zu den ältesten römischen Schriftstellern, aus einer Zeit, wo es fast noch keine Büchersprache gab, so daß alles frisch aus dem Leben aufgegriffen wurde. Diese naive Einfachheit fanden die späteren Römer in der Epoche der gelehrten Bildung sehr reizend: sie war aber vielmehr eine Naturgabe, als daß sie der Kunst der Dichter zugeschrieben werden müßte. Horaz lehnt sich gegen diese übertriebene Liebhaberei auf, und behauptet, Plautus und andre lateinische Lustspieldichter hätten ihre Stücke nachläßig hingeworfen, um nur auf's geschwindeste die Bezahlung dafür zu bekommen. Im Einzelnen haben also die griechischen Dichter gewiß immer durch die lateinische Nachbildung verloren. Man muß diese in Gedanken in jene sorgfältige Zierlichkeit, die wir an den Bruch-

stücken wahrnehmen, zurück übertragen. Indessen haben Plautus und Terenz auch an der Anordnung des Ganzen Manches verändert und schwerlich verbeßert. Jener ließ zuweilen Scenen und Charaktere weg, dieser fügte hinzu und verschmolz zwei Stücke in eins. Thaten sie dieß in einer künstlerischen Absicht, und wollten wirklich ihre griechischen Vorgänger in dem vollkommenen Bau der Stücke übertreffen? Ich zweifle. Bei'm Plautus geht Alles in die Breite, er brachte also die dadurch verursachte Verlängerung des Originals auf andre Art wieder ein; die Nachbildungen des Terenz hingegen fielen aus Mangel einer ergiebigen Ader etwas mager aus, und er wollte die Lücke durch fremde Ausfüllungen ersetzen. Schon Zeitgenoßen rückten ihm vor, er habe viele griechische Stücke verfälscht oder verdorben, um wenige lateinische daraus zu machen.

Gewöhnlich spricht man vom Plautus und Terenz, als ob es ganz unabhängige Original-Schriftsteller wären. Den Römern ist dieß zu verzeihen: sie hatten wenig eigenen Dichtergeist, und ihre poetische Litteratur entstand großentheils erst durch Uebersetzung, dann durch freiere Nachahmung, endlich durch Aneignung und Umbildung des Griechischen. Sie ließen also schon eine besondere Weise der Uebertragung für Originalität gelten. So sehen wir auch in den vertheidigenden Prologen des Terenz den Begriff des Plagiats dermaßen herabgestimmt, daß er dessen beschuldigt ward, weil er etwas schon von einem Andern aus dem Griechischen Uebertragenes noch einmal benutzt haben sollte. Da wir nun keineswegs diese Schriftsteller als schöpferische Künstler betrachten können, da sie uns nur wichtig sind, insofern wir durch ihre Vermittlung die Gestalt des griechischen Lustspiels kennen lernen, so will ich das über ihren Charakter und ihre

Verschiedenheit zu Bemerkende hier einschalten, und dann auf die neueren griechischen Komiker zurückkommen.

Bei den Griechen lebten die Dichter und Künstler von jeher in den ehrenvollsten Verhältnissen; bei den Römern hingegen wurde die schöne Litteratur anfangs von Menschen der niedrigsten Classe, von dürftigen Ausländern, ja von Sklaven bearbeitet. Plautus und Terenz, deren sich berührende Lebenszeit gegen das Ende des zweiten punischen Krieges und in den Zeitraum zwischen dem zweiten und dritten fällt, waren, jener wenigstens ein armer Tagelöhner, dieser ein karthaginensischer Sklave und nachher Freigelaßener. Doch war das Glück, das sie machten, sehr verschieden. Plautus mußte sich zur Abwechselung mit dem Komödien-Schreiben als ein Lastthier in eine Handmühle vermiethen; Terenz wurde Hausgenoße des ältern Scipio und seines Busenfreundes Lälius, und sie würdigten ihn eines so vertraulichen Umganges, daß er ehrenvoll beschuldigt ward, diese edlen Römer hülfen ihm seine Stücke schreiben, ja sie ließen ihre eigne Arbeit unter seinem Namen gehen. Die Gewöhnungen ihres Lebens verrathen sich in der Schreibart beider: die des Plautus in ihrer keckenDerbheit und seinen gerühmten Späßen schmecken nach seinem Umgange mit den niedrigen Ständen; in der des Terenz spürt man einen Anstrich von guter Gesellschaft. Was sie zweitens unterscheidet, ist die Wahl der bearbeiteten Stücke. Plautus neigt sich meistens zum Possenhaften, zur übertreibenden und oft anstößigen Lustigkeit; Terenz zieht das fein Charakteristische, Gemäßigte vor, und nähert sich der ernst belehrenden, ja rührenden Gattung. Einige unter den Stücken des Plautus sind nach dem Diphilus und Philemon gearbeitet, doch haben wir Ursache zu glauben, daß er seine Originale beträchtlich

vergröberte; wo er die übrigen hergenommen, wissen wir nicht, wofern uns nicht etwa die Angabe des Horaz, man behaupte vom Plautus, er eifre dem Vorbilde des sicilischen Epicharmus nach, zu der Vermuthung berechtigt, er habe den Amphitruo, dieses Stück von einer ganz andern Gattung als die übrigen, das er selbst eine Tragikomödie nennt, von dem alten dorischen Komiker entlehnt, der, wie wir wißen, besonders mythologische Stoffe behandelte. Unter den Stücken des Terenz, dessen Nachbildungen, die Veränderungen in der Composition abgerechnet, im Einzelnen vermuthlich weit treuer sind, finden sich zwei nach dem Apollodor, die übrigen nach dem Menander. Julius Cäsar hat den Terenz durch einige Verse geehrt, worin er ihn einen halben Menander nennt, die Gelindigkeit seines Stils lobt, und nur beklagt, daß ihm eine gewisse komische Kraft abgehe.

Das Obige führt uns von selbst zu den griechischen Meistern zurück. Diphilus, Philemon, Apollodor und Menander gehören allerdings zu den berühmtesten Namen unter ihnen. Einmüthig wird die Palme zierlicher Feinheit und Anmuth dem Menander zugesprochen, wiewohl Philemon ihm häufig den Preis abgewann, vielleicht eben deswegen, weil er mehr für den Geschmack des großen Haufens arbeitete, oder sonst fremde Mittel der Gunst benutzte. Dieß gab wenigstens Menander zu verstehen, da er einmal seinem Nebenbuhler begegnete, und ihn fragte „Ich bitte dich, Phile„mon, wirst du nicht roth, wenn du den Sieg über mich „davon trägst?"

Menander blühte nach Alexander dem Großen, er war Zeitgenoße des Demetrius Phalereus. Theophrast hatte ihn in der Philosophie unterrichtet, aber er neigte sich in seinen Ansichten zu der des Epikur, und rühmte in einem Epigramm,

dieser habe sein Vaterland, wie Themistokles von der Knechtschaft, so von der Unvernunft errettet. Er liebte den auserwähltesten Sinnengenuß; Phädrus schildert uns ihn, in einer abgebrochenen Erzählung, als einen verzärtelten Weichling, auch im Aeußern; seine Liebeshändel mit der Buhlerin Glykera sind berüchtigt. Die epikurische Philosophie, die das höchste Glück des Lebens in die wohlwollenden Neigungen setzte, übrigens aber weder zu heldenmüthiger Thätigkeit anspornte, noch das Bedürfniß dazu im Gemüth anregte, mußte nach dem Verluste der alten glorreichen Freiheit Glück machen: sie war dazu geeignet, den heitern milden Sinn der Griechen darüber zu trösten. Sie ist vielleicht die angemeßenste für den komischen Dichter, der nur gemäßigte Eindrücke bezweckt, und keinen starken Unwillen über die menschlichen Schwächen erregen will; so wie die stoische Philosophie für den Tragiker. Auf der andern Seite ist es begreiflich, wie die Griechen gerade im Zeitpunkte der verlorenen Freiheit eine Leidenschaft für das Lustspiel faßten, diese Gattung, welche sie von der Theilnahme am allgemein Menschlichen und an den politischen Begebenheiten ab, ganz auf das häusliche und persönliche Interesse lenkte.

Das griechische Theater war ursprünglich für höhere Gattungen geschaffen: wir wollen die Unbequemlichkeiten und Nachtheile nicht verschweigen, die seine Verfaßung für das Lustspiel hatte. Der Rahmen war zu weit, das Gemälde konnte ihn nicht ausfüllen. Die griechische Bühne lag unter freiem Himmel, sie zeigte das Innere der Häuser wenig oder gar nicht *). Das Lustspiel mußte daher die Straße zum

*) Zu Einigem mußte das Enkyklema dienen, worin man ohne Zweifel zu Anfange der Wolken den Strepsiades und seinen Sohn

Schauplatze haben. Dieß verursacht manchen Uebelstand; die Leute kommen häufig aus ihren Häusern heraus, um sich ihre Geheimnisse draußen anzuvertrauen. Freilich ersparten die Dichter sich auch dadurch die Veränderung der Scene, indem sie die bei der Handlung betroffenen Familien als benachbart voraussetzten. Zur Rechtfertigung läßt sich anführen, daß die Griechen, wie alle südlichen Völker, viel außerhalb ihrer kleinen Privathäuser unter freiem Himmel lebten. Der hauptsächliche Nachtheil, den diese Einrichtung der Bühne nach sich zog, war die Einschränkung der weiblichen Rollen. Wenn das Costum beobachtet werden sollte, wie das Wesen des Lustspiels es mit sich bringt, so war bei der Eingezogenheit des weiblichen Geschlechts in Griechenland die Ausschließung der unverheirateten und überhaupt der jungen Frauen nicht zu vermeiden. Es erscheinen nur bejahrte Hausmütter, Dienerinnen oder leichtfertige Mädchen. Außer der Einbuße an angenehmen Darstellungen verursacht dieß den Uebelstand, daß sich oft das ganze Stück um eine

---

auf ihren Betten schlafend sah. Ferner erwähnt Julius Pollux unter dem Zubehör der Decorationen für das Lustspiel eine Art Gezelt, Schoppen oder Vordach mit einem Thorwege, ursprünglich eine Stallung neben dem Mittelgebäude, nachher aber zu mancherlei Zwecken brauchbar. In den Näherinnen des Antiphanes stellte es eine Werkstätte vor. Hier also oder im Enkyklema wurden die Gastmäler gehalten, die in den alten Lustspielen zuweilen unter den Augen der Zuschauer vor sich gehen. Nach der südlichen Lebensweise der Alten war es vielleicht nicht so unnatürlich, bei offenen Thüren zu schmausen, als es nach der unsrigen sein würde. Uebrigens hat noch kein neuerer Erklärer, so viel ich weiß, die theatralische Anordnung der Stücke des Plautus und Terenz gehörig in's Licht gesetzt. [Vergl. oben die vierte Vorlesung a. A. und den Anhang über die scenische Anordnung der griechischen Schauspiele.]

Heirat oder eine Leidenschaft für eine Person dreht, die man doch gar nicht zu sehen bekommt.

Athen, wo meistens der angenommene Schauplatz, wie der wirkliche, lag, war der Mittelpunkt eines kleinen Ländchens, und unsern Hauptstädten an Ausdehnung und Volksmenge nicht zu vergleichen. Die republikanische Gleichheit ließ keinen schneidenden Abstand der Stände zu; es gab keinen eigentlichen Adel, alle waren eben Bürger, ärmere oder reichere, und hatten größtentheils kein andres Gewerbe, als ihr eignes Vermögen zu verwalten. Somit fallen in dem attischen Lustspiel die aus der Verschiedenheit des Tons und der Bildung hervorgehenden Contraste ziemlich weg; es hält sich im Mittelstande, und hat etwas Bürgerliches, ja wenn ich es sagen darf, Kleinstädtisches, was denen nicht zusagt, welche im Lustspiel die Sitten eines Hofes und die ausgesuchte Verfeinerung oder Verderbniß monarchischer Hauptstädte suchen.

Was den Umgang der beiden Geschlechter betrifft, so kannten die Griechen nicht die Galanterie des neueren Europa, noch die mit begeisterter Verehrung verbundne Liebe. Alles zerfiel in sinnliche Leidenschaft oder Ehe. Die letzte war nach der Staats- und Sitten-Verfaßung der Griechen weit mehr eine Pflicht, eine Sache der Convenienz, als der Neigung. Die Gesetzgebung war nur strenge in einem einzigen Punkte, nämlich um die allein rechtmäßige einheimische Abstammung der Kinder zu sichern. Das Bürgerrecht war ein großes Vorrecht, um so kostbarer, je weniger beträchtlich die Anzahl der Bürger war, die man nicht über einen gewissen Punkt anwachsen laßen wollte. Deswegen waren Ehen mit Ausländerinnen ungültig. Der Umgang mit einer Gattin, die man oft vor der Verheiratung nicht einmal

gesehen hatte, die ihr Leben ganz im Innern des Hauses zubrachte, konnte wenig Unterhaltung gewähren; man suchte sie bei Frauen, welche auf strenge Achtung Verzicht leisteten, und Fremde ohne Vermögen, Freigelaßene u. dgl. waren. In Ansehung dieser schien der nachsichtigen griechischen Sittenlehre fast Alles erlaubt, besonders für junge unverheiratete Männer. Eine solche Lebensart führen daher die alten Lustspiel-Dichter weit unverschleierter vor, als uns anständig dünkt. Ihre Komödien endigen, wie alle Komödien in der Welt, fleißig mit Heiraten (es scheint mit dieser Katastrophe kommt der Ernst in das Leben), aber die Heirat ist oft nur ein Mittel, sich wegen der Unordnungen eines verbotnen Liebeshandels mit einem Vater auszusöhnen. Zuweilen verwandelt sich aber auch der Liebeshandel in ein gesetzmäßiges Verhältniß vermittelst einer Wiedererkennung, indem die vermeinte Ausländerin oder Sklavin als eine athenische Bürgerin von Geburt erkannt wird. Es verdient bemerkt zu werden, daß in dem fruchtbaren Geiste deßselben Dichters, welcher die alte Komödie zur Vollendung gebracht hatte, der erste Keim der neueren aufgegangen ist. Der zuletzt geschriebene Kokalus des Aristophanes schildert eine Verführung, eine Wiedererkennung, und alle die Dinge, welche späterhin Menander nachgeahmt.

Nach diesen Angaben läßt sich der Kreiß von Charakteren schon ungefähr übersehen; sie laßen sich fast aufzählen, so wenige sind es, die immer wiederkommen. Die Väter, der strenge und sparsame, oder der gelinde, sanfte, der nicht selten unter der Herrschaft seiner Frau steht, und dann mit einem Sohn gemeine Sache macht; die liebevolle, verständige, oder mürrische, herrschsüchtige, auf ihr Eingebrachtes trotzende Hausfrau; der Jüngling, leichtsinnig, verschwende-

risch, sonst aber offen und liebenswürdig, auch in einer anfangs sinnlichen Leidenschaft treuer Anhänglichkeit fähig; das leichtfertige Mädchen, entweder schon ganz verderbt, eitel, schlau und eigennützig, oder noch gutmüthig und für edlere Regungen empfänglich; der einfältige rohe, und der verschmitzte Sklave, der seinem jungen Herrn behülflich ist, den Alten zu betrügen und durch allerlei Listen Geld zur Befriedigung seiner Leidenschaften herbeizuschaffen (über diesen sogleich noch eine ausführlichere Bemerkung, da er eine Hauptrolle spielt); der Schmeichler oder dienstfertige Schmarotzer, der sich für die Aussicht auf eine gute Mahlzeit gefallen läßt, alles Ersinnliche zu sagen und zu thun; der Sykophant, ein Mensch, dessen Gewerbe war, ordentlichen Leuten allerlei rabulistische Rechtshändel anzuzetteln, der sich auch dazu vermiethete; der prahlerische Soldat, der von fremden Kriegsdiensten zurückkommt, meistens feige und einfältig ist, aber sich durch den Ruhm seiner auswärts verrichteten Thaten geltend macht; endlich eine Dienerin oder angebliche Mutter, die dem ihrer Leitung überlaßenen Mädchen eine schlechte Sittenlehre predigt, und der Sklavenhändler, der auf die ausschweifenden Leidenschaften junger Leute speculiert, und keine andre Rücksicht kennt als seinen Eigennutz. Die beiden letzten Charaktere sind für unser Gefühl mit ihrer rohen Widerwärtigkeit ein wahrer Fleck im griechischen Lustspiel; aber sie konnten nach dessen Inhalt nun einmal nicht entrathen werden.

Der verschmitzte Bediente ist meistens auch der Lustigmacher, der seine eigne Sinnlichkeit und seine gewißenlosen Grundsätze mit wohlgefälliger Uebertreibung eingesteht, mit den andern Personen seinen Scherz treibt, auch wohl zum Parterre hinausspricht. Daraus sind die komischen Bedien-

ten der Neueren entstanden; aber ich bezweifle, ob man sie mit gehöriger Schicklichkeit und Wahrheit nach unseren Sitten so geradezu übertragen hat. Der griechische Bediente war ein Sklav, auf Lebenslang der Willkür seines Herrn überlaßen, und oft den härtesten Begegnungen ausgesetzt. Einem Menschen, den die gesellige Verfaßung so um alle ursprünglichen Rechte bevortheilt hat, verzeiht man schon, aus der List sein Gewerbe zu machen: er ist im Zustande des Krieges gegen seine Unterdrücker, und Schlauheit seine natürliche Waffe. Ein heutiger Bedienter, der seinen Stand und seine Herrschaft frei gewählt hat, ist ein ausgemachter Taugenichts, wenn er dem Sohne gegen den Vater eine Betrügerei spielen hilft. Was die eingestandne Sinnlichkeit betrifft, wodurch anderntheils Bediente und sonst Personen von geringem Stande zu komischen Figuren gestempelt werden, so mag man dieß Motiv immerhin ohne Bedenken zu brauchen fortfahren: wem das Leben wenig Vorrechte zuspricht, an den werden auch geringere Anforderungen gemacht, und er darf schon gemeine Gesinnungen dreist bekennen, ohne daß er dadurch unserm sittlichen Gefühl Anstoß giebt. Je beßer es den Bedienten im wirklichen Leben geht, desto weniger taugen sie für das Lustspiel; es gereicht vielleicht zum Ruhme unsers glimpflichen Zeitalters, wenn wir in den Familiengemälden wahre Biedermänner von Bedienten erleben, die mehr zum Weinen als zum Lachen taugen.

Die Wiederholung derselben Charaktere wurde von den griechischen Komikern durch den häufigen Gebrauch derselben Namen und zum Theil sprechender Namen eingestanden. Sie thaten beßer daran, als viele neuere Lustspiel-Dichter, die sich, der charakteristischen Neuheit wegen, mit dem Stre-

ben nach vollkommener Individualität abquälen, wodurch meistens nichts erreicht wird, als daß sie die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ablenken, und durch Nebenzüge zerstreuen. Unvermerkt fallen sie denn doch wieder in die alten wohlbekannten Charaktere zurück. Man thut beßer, die Charaktere gleich mit einer gewissen Breite anzulegen, und dem Schauspieler Spielraum übrig zu laßen, damit er sie nach dem Bedürfniß der jedesmaligen Composition näher bestimmt und persönlicher mache. In dieser Hinsicht läßt sich auch wohl der Gebrauch der Masken entschuldigen, welche so wie die übrige Verfaßung des Theaters, z. B. das Spielen unter freiem Himmel, anfänglich für andere Gattungen berechnet, stehen geblieben waren, und in der neueren Komödie leicht ein größerer Uebelstand scheinen dürften, als in der alten und in der Tragödie. Gewiß aber war es mit dem Geiste der Gattung mißhellig, daß, während die Darstellung sich der wirklichen Natur täuschend näherte, die Masken viel weiter davon abwichen, als in der alten Komödie, nämlich mit übertriebnern Zügen und caricaturmäßiger gebildet waren. So befremdlich dieß ist, wird es zu ausdrücklich und förmlich bezeugt (s. Platonius, Aristoph. cur. Küster, p. XI.), als daß wir es in Zweifel ziehen dürften. Da es verboten war, Porträte wirklicher Personen auf die Bühne zu bringen, war man nach Einbuße der Freiheit immer besorgt, zufällig in irgend eine Aehnlichkeit, besonders mit einem der macedonischen Regierer zu verfallen, und sicherte sich durch jenen Ausweg. Doch war diese Uebertreibung schwerlich ohne Bedeutsamkeit. So finden wir die Angabe, ein ungleiches Profil mit einer in die Höhe gezogenen und einer herunter gedrückten Augenbraue habe unnütze zanksüchtige Geschäftigkeit ausgedrückt, wie wir in der That bemerken können, daß

Menschen, die oft etwas mit ängstlicher Genauigkeit ansehen, sich dergleichen Verzerrungen angewöhnen. (S. Julius Pollux im Abschnitt von den komischen Masken. Vergl. Platonius am angeführten Orte und Quintil. L. XI. c. 3. Man erinnere sich der vermeinten seltsamen Entdeckung Voltaires über die tragischen Masken, deren ich in der vierten Vorlesung erwähnte.)

Unter andern haben die Masken im Lustspiel den Vortheil, bei der unvermeidlichen Wiederkehr der Charaktere den Zuschauer gleich in's Klare zu setzen, was er zu erwarten hat. Ich habe einer Vorstellung der Brüder des Terenz, ganz im antiken Costum, in Weimar beigewohnt, die unter Goethes Leitung einen wahrhaft attischen Abend gewährte. Man bediente sich dabei partialer *), an das wirkliche Gesicht geschickt angefügter Masken; ich fand nicht, daß sie ungeachtet der Kleinheit des Theaters der Lebendigkeit Abbruch thäten. Besonders war die Maske den Späßen des verschmitzten Sklaven günstig: er wurde durch seine barocke Physiognomie wie durch seine Tracht gleich zu einer eignen Menschenart gestempelt, wie es die Sklaven ja der Abstammung nach zum Theil wirklich waren, und durfte daher auch anders sprechen, sich anders geberden, als die übrigen.

Aus dem beschränkten Kreiße des bürgerlich häuslichen Lebens, aus dem einfachen Thema der angegebenen Charak-

*) Auch dieß war den Alten nicht fremd, wie viele komische Masken beweisen, die statt des Mundes eine viel weitere zirkelrunde Oeffnung haben, wo also der Mund und die umliegenden Züge hindurchspielen und neben der feststehenden Verzerrung der übrigen durch ihre verzerrende Beweglichkeit eine sehr lächerliche Wirkung hervorbringen konnten.

tere wußte nun die Erfindsamkeit der griechischen Komiker eine unerschöpfliche Mannichfaltigkeit von Variationen hervorzulocken, und doch blieben sie, was sehr zu loben, auch in dem, worauf sie die künstliche Verwickelung und Auflösung gründeten, ebenfalls dem nationalen Costum getreu.

Die Umstände, welche sie hiebei benutzten, waren ungefähr folgende. Griechenland bestand aus einer Menge kleiner abgesonderter Staaten, die an Küsten und auf Inseln umher lagen. Schiffahrt wurde beständig geübt, Seeräuberei war nicht selten, und machte zum Behuf des Sklavenhandels auch auf Menschen Jagd. So konnten freigeborne Kinder entführt werden, oder sie wurden auch nach dem den Eltern zugestandnen Rechte ausgesetzt, und, unerwartet am Leben erhalten, wieder gefunden. Alles dieß bereitet in den griechischen Lustspielen die Wiedererkennung zwischen Eltern und Kindern, Geschwistern u. s. w. vor, ein Mittel der Auflösung, das die Komiker von den Tragikern entlehnten. Die verflochtene Intrigue spielt in der Gegenwart, aber der seltne unwahrscheinliche Vorfall, worauf sich ihre Anlage gründet, ist in die Ferne der Zeiten und Oerter gerückt, und so hat oft das aus dem täglichen Leben aufgefaßte Lustspiel dennoch einen gewissermaßen wunderbaren romanhaften Hintergrund.

Die griechischen Komiker haben die ganze Breite des Lustspiels gekannt, und alle seine Unterarten, die Posse, das Intriguen-Stück, das überladene und das feine Charakter-Stück bis zum ernsthaften Drama, gleich fleißig bearbeitet. Sie haben außerdem noch eine sehr reizende Gattung gehabt, wovon uns kein Beispiel übrig geblieben. Wir sehen aus den Titeln der Stücke und andern Zeichen, daß sie zuweilen historische Personen einführten, z. B. die Dichterin Sappho, daß sie die Liebe des Alcäus und Anakreon zu ihr und ihre

Leidenschaft für den Phaon behandelten; die Geschichte ihres Sprunges vom leukadischen Felsen verdankt vielleicht einzig der Erfindung der Komiker ihre Entstehung. Den Gegenständen nach müßen sich solche Lustspiele dem romantischen Schauspiel genähert haben, und die Mischung schöner Leidenschaftlichkeit mit der ruhigen Grazie der gewöhnlichen komischen Darstellung wird unstreitig sehr anziehend gewesen sein.

Ich glaube im Obigen ein treues Bild vom griechischen Lustspiel gegeben zu haben, ich habe seine Mängel und Beschränkungen nicht verkleidet. Die antike Tragödie und alte Komödie bleiben unnachahmlich, unerreichbar, einzig im ganzen Gebiet der Kunstgeschichte. Im Lustspiel dürfte man es hingegen allerdings versuchen, sich mit den Griechen zu meßen, ja sie übertreffen zu wollen. Sobald man vom Olymp der reinen Poesie auf den Erdboden herabsteigt, das heißt sobald man den idealischen Erdichtungen der Phantasie die Prosa einer bestimmten Wirklichkeit beimischt, so entscheidet nicht mehr der Geist und Kunstsinn allein über das Gelingen der Hervorbringungen, sondern die mehr oder weniger begünstigenden Umstände. Die Götterbilder der griechischen Sculptur stehen für alle Zeit als vollendete Typen da. Das erhabne Geschäft, die menschliche Gestalt bis da hinauf zu läutern, hat die Phantasie einmal vorgenommen; sie könnte es, auch bei gleicher Begeisterung, höchstens nur wiederholen. Im persönlichen individuellen Bildniß aber ist der moderne Bildhauer Nebenbuhler des antiken: dieß ist keine rein künstlerische Schöpfung; die Beobachtung muß hier eintreten, und jeder ist, bei aller Wissenschaft, Gründlichkeit und Anmuth in der Ausführung, an das gebunden, was er eben wirklich vor Augen hat.

In den vortrefflichen Porträtstatuen zweier der berühm-

testen Komiker, des Menander und Posidippus, (im Vatikan befindlich) scheint mir die Physiognomie des griechischen Lustspiels fast sichtbar und persönlich ausgedrückt zu sein. Höchst einfach gekleidet, eine Rolle in der Hand, sitzen sie in Lehnsesseln, bequem und sicher, wie jemand, der sich seiner Meisterschaft bewußt ist; schon in reifen Jahren, welches Alter vorzüglich zu der heitern parteilosen Beobachtung, die das Lustspiel voraussetzt, geschickt ist, aber frei von allen Anzeichen der Schwäche, derb und rüstig; man sieht an ihnen jene körperliche Kerngesundheit, die von einer gleich gesunden Verfaßung des Geistes und Gemüthes zeugt; keine hohe Begeisterung, aber auch nichts Geckenhaftes und Ausgelaßenes in ihrem Wesen; vielmehr wohnt auf der nicht durch Sorgen, sondern nur durch die Uebung des Nachdenkens mit Falten bezeichneten Stirn ein weiser Ernst, aber in dem lauschenden Blick und in dem zum Lächeln willigen Munde ist eine leise Ironie unverkennbar.

A n h a n g.

Ueber die scenische Anordnung der griechischen Schauspiele.

I.

Bisherige Bearbeitungen dieses Gegenstandes.

Seit ich die vorstehenden Betrachtungen über die dramatische Poesie der Griechen zuerst in Berlin, dann in Wien vorgetragen habe, ist ein beträchtlicher Zeitraum verflossen, während dessen der kritische Fleiß der Gelehrten sich mit Vorliebe diesem Theile der griechischen Litteratur zugewandt hat. Zahlreiche Ausgaben einzelner Stücke oder der sämmtlichen Werke jedes der vier Dichter sammt den zufällig erhaltenen Bruchstücken sind an's Licht getreten. Die Texte sind theils durch Vergleichung der Handschriften, theils durch divinatorischen Scharfsinn vielfach berichtigt. Die Schreibung ist nach den feinsten Unterscheidungen der allgemeinen Grammatik, des Atticismus und der dorischen Einmischungen festgestellt. Die Theorie der Metrik, allerdings eines wesentlichen Elements der Wortkritik, ist von dem einfachen Grundgesetz des Rhythmus bis zu den labyrinthischen Entfaltungen der Lyrik hindurchgeführt; starrend von abstrusen Kunstbenennungen, unter denen Pindar, wie Heyne meinte', seine eignen Verse nicht wieder erkannt haben würde. Die ge-

wandteste Kunst der Auslegung ist aufgeboten worden, um die aus dem kühnen Schwunge der Poesie, dem Sprachgebrauch der Tragiker oder dialogischen Wendungen entspringenden Schwierigkeiten zu lösen. In der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts konnte noch in Holland ein Valckenaer durch seinen ausführlichen Commentar zu ein paar Tragödien, in Frankreich ein Brunck durch seine geschmackvollen Ausgaben des Sophokles und Aristophanes und einzelner Werke der beiden andern dramatischen Dichter bedeutenden Ruhm erwerben. Zu unsrer Zeit hat der Wetteifer nur zwischen englischen und deutschen Gelehrten stattgefunden. Nach Porson, Elmsley und Blomfield scheint auch in England ein Stillstand eingetreten zu sein, während in Deutschland die Thätigkeit der Philologen in steigendem Verhältnisse fortgeht. Zu den Ausgaben kommt noch eine große Menge von Abhandlungen und ausführlichen Schriften hinzu, welche Forschungen über diesen Theil der griechischen Litteratur darlegen: über den Ursprung und die Entwickelung des attischen Schauspiels; über die Trilogien des Aeschylus; über das Verhältniß der tragischen Fabeln, sowohl in den noch vorhandenen als in den verlornen Stücken, zu verschiedenen Kreißen der Mythologie; über die historischen oder politischen Beziehungen und die daraus gefolgerte Chronologie des Theaters; über die sogenannten zweiten Ausgaben, d. h. von dem Dichter selbst vorgenommenen Umarbeitungen; über die bezweifelte Aechtheit ganzer Stücke und die vermuthete Interpolation einzelner Stellen; endlich über die Lebensumstände der Dichter, über ihre Schüler und Nachfolger.

Der Freund der Alten, der bei ihnen nur geistigen Genuß sucht und den Freuden der Bewunderung entgegeneilt, darf dennoch die Arbeiten der Kritiker nicht unbeachtet laßen.

Jede weggeschaffte Entstellung auch in den feinsten Zügen kommt dem Ganzen zu statten, und bringt es der ursprünglichen Reinheit näher, womit es aus den Händen des Meisters kam. Aber freilich, wer sich dem Eindrucke eines dichterischen Werkes hingeben will, muß jede Zerstreuung meiden: er darf daher wohl einige Schwierigkeiten überspringen, und einstweilen jene sogenannten kurzen Anmerkungen aus der Hand legen, wo einzelne Verse nicht selten getrennt durch mehrere enge bedruckte Seiten wie aus einer großen Flut auftauchen. Wenn jemand hoffte, jemals einen kanonischen für alle Zukunft unwandelbaren Text festgestellt zu sehen, so müßte die chimärische Hoffnung wohl vor der Beobachtung schwinden, daß die Lesearten sich wie die Meinungen hin- und herschieben. Die Uneinigkeit der Gelehrten dieses Faches, die schroffe Spaltung der Schulen, begünstigt den Verdacht, die durch neuere Untersuchungen gewonnene Ausbeute möchte wohl nicht so wichtig sein, als behauptet wird: denn mit der Zunahme der klaren Einsicht muß das Gebiet der Unsicherheit in gleichem Maße sich enger beschränken. Vielleicht läßt sich aber der jeder neu aufgestellten Behauptung entgegentretende Widerspruch daraus erklären, daß man immer tiefer sowohl in die Eigenthümlichkeiten der Sprache, als in das gesammte Leben und Wirken des Alterthums einzudringen strebt, und Fragen zu beantworten unternimmt, die es den älteren Kritikern nicht einmal einfiel aufzuwerfen. Sollte sich der Leidenschaftlichkeit des Streites auch einiger Parteigeist beimischen, so wäre es nicht eben befremdlich: von jeher standen die Grammatiker nicht im Rufe der Friedfertigkeit. Wir andern nicht Zünftigen können diesen Kämpfen sorglos zuschauen, und wann die Zeit erst alles erprobt und geläutert haben wird, Ertrag für die

Wahrheit daraus hoffen. Wenn die berühmten Orakel, z. B. des Trophonius und der Branchiden, einander widersprechen, so wird es erlaubt sein, nach eignem Urtheile zu wählen, oder auch, weder in philologischem noch mythologischem Aberglauben befangen, beiden sein Zutrauen zu versagen.

Bei dieser Ueberschüttung mit allen Lasten und Schätzen der Gelehrsamkeit und Kritik ist dennoch ein sehr wichtiger Theil der dramatischen Kunst, ich meine die scenische Anordnung, meistentheils leer ausgegangen. Es scheint Grundsatz der Herausgeber geworden zu sein, keine Anweisungen darüber beizufügen, gleichsam als wäre dieß eine Verfälschung des Textes. Ich bin überzeugt, es werden auf unsern Universitäten weitläuftige Vorlesungen über einzelne griechische Tragödien gehalten, ohne daß weder Lehrer noch Schüler sich Rechenschaft ablegen, wer denn nun auf der Bühne gegenwärtig war, geschweige denn, woher die Personen kamen, wohin sie giengen, wie sie gegen einander standen, mit welchen Handlungen sie ihre Reden begleiteten, und wie überhaupt sich Alles vor den Augen der Zuschauer bewegte.

Wenn man andererseits die Architekten befragt, sei es nun, daß sie den Vitruvius auslegen oder die Ueberreste antiker Theater beschreiben und Restaurationen versuchen, oder endlich allgemeine Lehren vortragen, so wird man auch bei ihnen vergeblich genügende Aufklärung suchen. Es ist noch immer das Alte: sie kannten die griechische Litteratur nicht, und ahndeten nicht einmal die Anforderungen der alten attischen Bühne. Der neueste Herausgeber des Vitruvius, Marini, dessen Prachtwerk mit vielen saubern Kupferstichen verziert ist, giebt ein Muster der Decoration für jede der drei Gattungen, die tragische, die satyrische und die komische, das

noch stark nach dem vermeintlich antiken Theater des Palladio in Vicenza schmeckt.

Von obigem Urtheile ist mir nur eine Ausnahme bekannt: Genellis Theater zu Athen. Schon in den früheren Ausgaben meiner Vorlesungen habe ich die Mittheilungen dankbar erwähnt, die mir von diesem denkenden Künstler zu Theil wurden. Aber seit jener Zeit, da wir einige griechische Schauspiele gemeinschaftlich durchgiengen, hat Genelli seine Studien noch fünfzehn Jahre lang fortgesetzt, mit einer Beharrlichkeit, wozu ihn nur seine ernste und tiefgefühlte Bewunderung der Alten beseelen konnte. Und dieses so gründliche, so reife, auch durch die Einfachheit und ruhige Würde der Schreibart so ausgezeichnete Werk ist fast unbemerkt geblieben und, so zu sagen, spurlos vorübergegangen. Zuweilen hat man es nicht kennen wollen. Das ist der Fall mit Hirt, dessen Geschichte der Baukunst bei den Alten einige Jahre nach Genellis Schrift, und ebenfalls in Berlin gedruckt ist. Wer das persönliche Verhältniß dieser beiden Männer zu einander und zu der berliner Kunst-Akademie gekannt hat, den wird Hirts Stillschweigen, und seine absichtliche Uebergehung des ihm so weit überlegenen Vorgängers (auch in der Lehre von den Tempeln, die Genelli in den Briefen über den Vitruvius meisterlich abgehandelt hat) nicht Wunder nehmen. Genelli war ein scharfsichtiger Kenner, er sprach sein Urtheil rücksichtslos und oft in sarkastischer Form aus; er empfand einen edeln Unwillen über die Abirrungen der Kunst, wie sie gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts so häufig waren. Hirts Abschnitt über das griechische Theater ist denn auch, zur Strafe für seinen Eigendünkel, in allem, was nicht bloße Compilation ist, über alle Maßen irrig und verkehrt ausgefallen. Ueberhaupt

fehlte es diesem Akademiker, der sich als einen Kunstkenner, ja sogar als ein Orakel der Archäologie geltend zu machen gewußt hatte, bei manchen technischen Kenntnissen, die er besaß, an den Elementen der griechischen Litteratur, an Urtheil und an Geschmack.

Von Seiten der Philologen ist dem vortrefflichen Buche kaum hier und da eine flüchtige Erwähnung zu Theil geworden. Gottfried Hermann läßt dem gebildeten Geiste Genellis Gerechtigkeit widerfahren, tadelt aber seine allzugroße Kühnheit in hypothetischen Behauptungen. Möchte es dem berühmten Kritiker gefallen, dieß Urtheil durch eine in's Einzelne gehende Prüfung näher zu bestimmen und zu begründen, wozu die längst erwartete Ausgabe des Aeschylus ihm Veranlaßung geben wird. Vielleicht fände sich ein Vertheidiger mancher Sätze Genellis, und die Erörterung gäbe neues Licht. Der Tadel scheint mir nicht so bedenklich zu sein, als er lautet. Wo keine volle Gewißheit zu erreichen steht, da ist es schon verdienstlich, sinnreiche, wenn auch gewagte Vermuthungen aufzustellen, wofern sie nur dem Genius der griechischen Kunst und Poesie gemäß sind. Das Buch vom athenischen Theater zerfällt in zwei Theile. In dem ersten hat der Verfaßer das Allgemeine abgehandelt: die Architektur, die Decoration, das Costum nnd den musikalischen Vortrag. In dem zweiten macht er hievon die Anwendung auf die Orestie des Aeschylus und die Frösche des Aristophanes. Hier hat er eine vielleicht unerreichbare Genauigkeit der Bestimmungen gesucht; wenn er aber zuversichtlich spricht, und Alles so schildert, als ob es eben vor seinen Augen geschähe, so ist dieß nicht tadelhaft: es sollte ja eben die fehlende Anschaulichkeit hervorgerufen werden, was bei den beständigen Einreden des Zweifels unmöglich fällt.

Daß selbst ein so scharfsinniger Kopf und geschmackvoller Kenner, als Genelli war, auf einer fast unbetretenen Bahn immer das Richtige treffen würde, stand nicht zu erwarten. Indessen erwirbt sich der Architekt in der Lehre vom Bau des Theaters unser volles Vertrauen, indem er aus den Vermeßungen des Vitruvius nach geometrischer Methode das Uebrige bestimmt; immer das Zweckmäßige und Thunliche zu seinem Augenmerk macht, und auch die mechanischen Mittel zu so manchen Vorrichtungen angiebt, deren die Bühne bedurfte. Genellis Bemerkungen über die Trachten der Schauspieler sind aus vertrauter Bekanntschaft mit den Sitten der Griechen und ihrer bildenden Kunst, besonders mit deren alterthümlichem Stile, geschöpft. In dem Abschnitte über den Vortrag kann ich aus Mangel an praktischer und theoretischer Kenntniß der Musik meinem verewigten Freunde nur von weitem folgen. In Bezug auf die Decoration entfernen sich meine Ansichten am weitesten von den seinigen: aber ich werde ihm nicht widersprechen, ohne entscheidende Gründe darzulegen.

Sonst ist es nicht meine Absicht, auf Widerlegungen einzugehn. Meine Annahmen mögen sich durch ihre eigne Evidenz behaupten, wenn sie können. Zwar die Antiquare bieten Stoff genug zur Polemik dar. Aber wozu sollte man dabei verweilen, wenn schon der Grundriß auf den ersten Blick für unrichtig erkannt werden muß? Mit den gelehrten Herausgebern der Dramatiker bin ich seltner in Gefahr in Widerspruch zu gerathen: denn sie haben meistens über die von mir zu erörternden Punkte gar keine Meinung geäußert; ja manchen scheint es niemals eingefallen zu sein, daß man darüber eine Meinung hegen könne.

2.

Quellen unserer Kenntniß.

Indem ich es unternehme, Beiträge zur Ausfüllung einer Lücke zu liefern, die gewiß von Freunden der dramatischen Kunst und der griechischen Litteratur oft unangenehm empfunden worden ist, sehe ich den Einwurf voraus, hier sei nichts Neues mehr zu entdecken; die dürftigen Materialien seien ja schon hundertmal gesammelt und erklärt worden. Ja, die Sammler waren sehr fleißig, aber sie haben ihre Texte häufig falsch ausgelegt, weil sie nicht die nöthige Sachkenntniß mit der Wortkenntniß verbanden. Der Unterschied dieser beiden Dinge steht wohl für immer fest, wiewohl von einer gewissen Seite her Einspruch dagegen geschehen ist. Leider sind die Materialien allerdings dürftig: sie bestehen in den theoretischen Vorschriften des Vitruvius, in der technischen Nomenklatur des Julius Pollux, in einigen Worterklärungen der späteren Glossographen, in sparsamen Notizen der Scholiasten, endlich in gelegentlichen Erwähnungen klassischer Autoren. Vitruvius handelt das griechische Theater sehr summarisch ab, mit Zurückweisung auf das früher beschriebene römische: die umgekehrte Ordnung wäre natürlicher gewesen, da die römische Form ja nur eine Abänderung der ursprünglichen attischen war. Auch war es dem Baumeister mehr um das steinerne Gebäude und um dessen Bekleidung mit Zimmerwerk zu thun, als um das bewegliche Gemälde. Pollux bleibt unsere ächteste und reichhaltigste Quelle. Er schrieb um die Mitte des zweiten Jahrhunderts, in einem Zeitalter, wo die attischen Dramen noch überall in dem griechisch redenden Theile des römischen Reiches aufge-

führt wurden; ihm waren eine Menge jetzt verlorne Stücke zur Hand; er hatte auch die Meister der alten Komödie, die so zeitig von der Bühne verschwanden, fleißig gelesen. Seine Ordnung ist nicht immer die beste. Er läßt es, worüber schon Scaliger klagte, an Definitionen fehlen. Allein dieß beweiset eben, wie mich dünkt, daß die technischen Ausdrücke damals noch gangbar waren, daß folglich einigermaßen unterrichtete Leser und Besucher des Theaters keiner Erklärung bedurften. Sein Text ist in der schon etwas veralteten Ausgabe, die für die beste gilt, noch lange nicht genug gereinigt; hier und da scheint er durch Auslaßungen und Umstellungen entstellt zu sein. Manches bleibt dunkel, vielleicht nur weil uns die Beispiele fehlen. Andre Male stimmen seine Beschreibungen mit der Anordnung der Dichter genau überein. Man vergleiche z. B. was er von der Distegie, dem Doppelgeschoße sagt, mit dem Auftritt in den Phönicierinnen, wo Antigone von dieser Warte das Lager der sieben Helden überschaut. Eins kann dem andern als Commentar dienen.

Die Notizen der Scholiasten sind nur mit Vorsicht zu benutzen. Wir müßen erst prüfen, ob wir es mit einem alexandrinischen Kritiker, oder einem unwißenden byzantischen Schulmeister zu thun haben: denn mehrere in den Scholien enthaltene Angaben sind augenscheinlich falsch.

Nach diesem allen schmeichle ich mir noch eine neue Quelle gefunden zu haben, oder vielmehr eine sehr alte; eine leicht zugängliche, jedoch bisher nur selten besuchte: ich meine die Dichter selbst. Ich habe sie nach der Reihe befragt, und sie haben mich vieles gelehrt; mehr als ich vor angestelltem Versuch zu hoffen wagte. Oftmals sagen sie mit ausdrücklichen Worten was auf der Bühne geschah, und nach ihrer Absicht geschehen sollte: andre Male deuten sie

es nur an, aber auf solche Weise, daß der Zusammenhang keinen Zweifel übrig läßt.

Der Schluß von den Anforderungen der Dichtung auf die Mittel der sichtbaren Darstellung würde nicht in allen Gebieten der dramatischen Litteratur gültig sein. Wir wißen z. B., daß Shakspeare seine Stücke auf einer sehr bescheidenen, ja ärmlichen Bühne aufführte, ohne Costum, ohne Decoration; er läßt den Ort der Handlung häufig wechseln, unbekümmert darum, daß er den Schauplatz nicht verwandeln konnte. Er stellte gleichsam Wechsel auf die Gläubigkeit seines Publikums aus, und fand immer offnen Credit. In den Prologen zu Heinrich dem fünften, wo er große Kriegsbegebenheiten zu schildern hatte, bittet er die Zuschauer ausdrücklich, sie möchten sich einbilden, zu sehen was sich auf einer solchen Bühne nicht sichtbar machen ließ. Eben so hielten es die älteren spanischen Dichter, und diese Entbehrung des äußern Schmuckes ist ihrer Freiheit günstig gewesen.

Aber in Athen war es anders. Hier war das Schauspiel nicht ein Privat-Unternehmen zur Unterhaltung für einen großen oder kleinen Kreiß von Schaulustigen. Es war ein allgemeines Volksfest, eine geheiligte Feier, ein Wettkampf der edelsten Talente, so zu sagen eine Staats-Angelegenheit. Gedanke und Ausführung waren aus demselben Geiste entsprungen; und Aeschylus war zugleich Gesetzgeber der tragischen Dichtung, der begleitenden Musik und der sichtbaren Ausschmückung durch Malerei und Costum.

Bei dem leichten Abriß der äußern Gestalt, den ich den Betrachtungen über Geist und Wesen der griechischen Dichtungen voranschickte, habe ich alle Zurüstungen antiquarischer Gelehrsamkeit, Anmerkungen und Citate, bei Seite

gestellt; es war mir nur um Anschaulichkeit zu thun. Jetzt, da ich genauere Bestimmungen des Allgemeinen suche, und durch Anwendungen auf das Einzelne gleichsam die Rechnungsprobe anstellen will, scheint mir der Gebrauch der technischen Ausdrücke und die wörtliche Anführung der Beweisstellen unerläßlich zu sein. Den Sprachkundigen unter meinen Lesern wünsche ich die Momente der Prüfung vollständig vorzulegen; die übrigen werden an der Deutlichkeit der Resultate nichts einbüßen.

3.

Gliederung des Baues.

Die beiden griechischen Hauptnamen, die unverändert in den europäischen Gebrauch übergegangen sind, Theater und Scene, werden von den Alten in verschiedenem Sinne gebraucht. Das erste Wort umfaßt zuweilen das ganze zu dramatischen Darstellungen errichtete Gebäude; dann insbesondere den für die Zuschauer bestimmten Theil; endlich finden wir es auch für die Gesammtheit der Zuschauer gesetzt. (Aristoph. Equit. 233. 1318. *) So gebraucht es Aristoteles ganz in dem Sinne, wie wir sagen ‚das Publikum'. **) Um Mißverstand zu vermeiden, werde ich dem Worte in der

---

*) Da die Verszahl, wegen der abweichenden Eintheilung der lyrischen Gesänge, nicht immer in den Ausgaben übereinstimmt, so werde ich die Verse nach der dindorfischen Handausgabe anführen, wo man alle vier Dramatiker beisammen findet.

**) Poet. XIII. διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν. Diese ächte Leseart hätte von dem neuesten Herausgeber nicht bezweifelt werden sollen.

zweiten Bedeutung die griechische Endung laßen. Das Wort Scene, Gezelt, war aus dem gemeinen Leben entlehnt, aber zum technischen Gebrauch umgestempelt. Im allgemeinsten Sinne ist es der andere Hauptthell des Baues, das Scenengebäude, das dem Theatron gegenüber lag; dann der von der innern Fronte des Scenengebäudes und dessen beiden Flügeln umfaßte Raum, das Proscenium, die Bühne; endlich heißt Scene auch bloß die gemalte Decoration. In dieser beschränktesten Bedeutung ist das Wort Scenographie davon abgeleitet, das den Griechen alle perspectivische Malerei bezeichnete.

Diese beiden Haupttheile des Baues, einerseits das Theatron, in Form eines stark ausgeweiteten, in der Mitte senkrecht durchgeschnittenen und unten abgestutzten Trichters sammt dem vertieften Raume, den es umgab, der Orchestra; andrerseits das Scenengebäude; diese beiden Theile wurden durch einen in der ganzen Länge zwischen ihnen hinlaufenden Streif gesondert, dessen beide Enden durch ein Portal mit einem Thorwege verschloßen waren. Genelli nennt diese lange Bahn nicht unschicklich den Dromos, und beruft sich dabei auf Pollux: dieß ist ein Irrthum: das Wort kommt in dem Abschnitt vom Theater nicht vor, wohl aber die Sache; indessen wird der Gebrauch dieses Ausdrucks gewissermaßen durch ein Zeugniß des Hesychius gerechtfertigt, welcher sagt „Bei den Tarentinern hieß die Orchestra des dionysischen Theaters Dromos.“ *)

Hier sehen wir also, daß der eigentliche Name des vorliegenden Theiles auf das Ganze übertragen ward, so wie

*) *Δρόμος ἡ ὀρχήστρα τοῦ Διονυσιακοῦ θεάτρου παρὰ Ταραντίνοις.*

hingegen nach dem allgemeineren Gebrauch der Dromos seine besondre Bezeichnung an die Orchestra verlor. Dieß war ganz natürlich, da er mit ihr auf gleichem Boden lag, und nicht bestimmt davon abgegränzt war, außer etwa durch die Thymele, die sich an der Mitte des Durchmeßers erhob. Das Mittelstück dieser Bahn, so weit sie den Zuschauern sichtbar blieb, führte also seinen eignen Namen, die beiden Enden aber, die zwischen den Wangenwänden des Theatron und den Fronten der Parascenien hinliefen, hießen die Eingänge oder Zugänge (*εἴςοδοι, πάροδοι*), weil von daher der Chor seinen Einzug hielt.

Es ist in der That seltsam, daß die antiquarischen Architekten, Genelli ausgenommen, gegen dieses so wichtige Glied des Ganzen verschworen zu sein scheinen. Man darf nur ihre Grundrisse ansehen. Um die freie Bahn wegzuschaffen, haben sie zu allerlei Behelfen ihre Zuflucht genommen, deren Unzuläßigkeit sofort einleuchtet. Der Halbkreiß, mit hinter und über einander emporsteigenden concentrischen Sitzreihen, ist die einzig zweckmäßige Form, um einer großen Volksmenge den unverkümmerten Anblick eines gegenüber liegenden Schauspiels zu verschaffen; und nichts ist gewisser, als daß die griechischen Baumeister niemals ohne eine äußerliche Nöthigung hiervon abwichen. Gleichwohl haben die Antiquare der Architektur das Theatron um die Wette mit allerlei Zuthaten begabt. Barthelemy hat es in Gestalt eines Hufeisens verlängert; Andre sind zwar der Kreißlinie gefolgt, haben aber nur ein Segment für die unmittelbar an das Theatron stoßende Bühne übrig gelaßen; Marini schneidet sogar die Hörner des Theatron durch zwei schräge gegen einander geneigte Linien ab, welche Stücke von Radien sind. Aus diesen sinnreichen Erfindungen wäre unausbleiblich er-

folgt, daß ein gutes Drittel der Zuschauer der Bühne den Rücken gewandt und, um etwas zu sehen, sich den Hals hätte verdrehen müßen.

Aber dieß ist noch nicht das Schlimmste. Die Orchestra wird bei einem solchen Verfahren zwischen dem Proscenium (denn das Logeum wird gewöhnlich auch unterdrückt) und der innern Einfaßungsmauer der Zuschauersitze nach außen hin gänzlich abgesperrt: wo soll nun der Chor einen Eingang finden? Nach Barthelemys Grundriß könnte dieß nur durch ein Pförtchen geschehen, wo die Choreuten unter den Füßen der Zuschauer einzeln hervorkriechen müßten, da wir doch wißen, daß der Chor in Reih' und Glied geräumig geordnet einzog.

Und das ist wiederum noch nicht alles! Wir sehen in mehreren Tragödien unten an der Orchestra zwischen dem Logeum und der Thymele Wagen und Rosse vorbeiziehen: wie kamen diese herein? Mir fällt dabei der Auftritt in Shakspeares Sommernachtstraum ein, wo die Handwerksleute, die in einem Zimmer des Schloßes ein Schauspiel aufführen wollen, sich über die dazu nöthigen Stücke berathen. Der Zimmermann sagt: „Wir müßen in der großen „Stube eine Wand haben; denn Pyramus und Thisbe, sagt „die Historie, redeten durch die Spalte einer Wand mit „einander.“ Der Schreiner, der sich auf Wände versteht, erwidert: „Ihr bringt mein Leben keine Wand hinein.“ Eben so, denke ich, würde Agamemnons Kutscher bei dem Anblick eines so verkehrten Baues erklärt haben, er könne seinen Herrn in den rings vermauerten Keßel nicht mit einem Viergespann hineinfahren; Agamemnon werde sich schon bequemen müßen, draußen abzusteigen.

Das Dasein dieser langen Bahn hoffe ich gegen die

handgreifliche Abläugnung unverständiger Zeichner hinreichend gesichert zu haben; ihre Nothwendigkeit, und den mannichfaltigen Gebrauch der großen Eingänge werde ich bei den einzelnen Stücken nachweisen.

Wenn berichtet wird, das Theater in Athen sei anfänglich aus Holz errichtet gewesen, nachher aber, weil es einmal eingestürzt, von Stein erbaut worden: so ist dieß hauptsächlich von dem Theatron zu verstehen. Aus jener frühen Zeit schreibt sich der Ausdruck her, daß die Mitte der untersten Sitzreihe, wo die Kampfrichter und Obrigkeiten saßen, das vorderste Holz genannt wurde (πρῶτον ξύλον, Poll. Onomast. IV, 121.). Die griechischen Baumeister ergriffen das gründlichste Mittel gegen die Gefahr eines Einsturzes: sie lehnten das Theatron, wo es irgend thunlich war, an den Abhang eines felsigen Berges an. Solchergestalt ersparten sie sich die kostbaren Substructionen, die gewölbten Gänge in mehreren Geschoßen über einander, die in der Ebene und auf gemauerten Fundamenten die oberen Sitzreihen hätten tragen müßen. Nun blieb nichts weiter zu thun übrig, als in den lebendigen Fels die concentrischen Halbkreiße einzuhauen, sie mit Marmorplatten zu belegen, und das Ganze oben mit einer rings herum laufenden Säulenlaube zu krönen.

Das Scenengebäude hingegen konnte bequem am Fuße des Abhanges auf gewöhnlichen Fundamenten errichtet werden. Es hatte nicht die Last einer gedrängten Volksmenge zu tragen. Aus akustischen Gründen mußte seine Höhe dem oben das Theatron kränzenden Säulengange gleichkommen; die Linie der Hauptfronte und deren Ausdehnung, so wie der Vorsprung der Flügel, der Parascenien, wurde durch das allgemeine Schema bestimmt, und dieß war nach der Vor-

schrift des Vitruvius ein Kreiß mit drei hineingezeichneten Quadraten. Uebrigens war dieß Gebäude ein großes Vorrathshaus für alle zur Darstellung der Schauspiele erforderlichen Geräthschaften, für Decorationen, Kleidungen, Maschinen. Es enthielt die Ankleidezimmer sowohl für die Choreuten, als für die Schauspieler und ihr oft zahlreiches stummes Gefolge; ferner Säle, wo sie den Augenblick ihres Auftrittes abwarten konnten. Oben hatte es einen Söller mit einer Brüstung für die Maschinerie und die dabei angestellten Werkleute. Unten waren an dem Hauptgebäude drei Thüren und an jedem Flügel noch eine, die sämmtlich auf das Proscenium führten.

Wenn Vitruvius in seinem Abschnitte vom römischen Bau als Auszierung der inneren Fronte gegen das Theatron hin mehrere Geschoße von Säulen sammt ihren Sockeln und Gebälk nach einem abnehmenden Verhältnisse über einander gestellt, fordert, so läßt sich die Anwendbarkeit dieser Vorschrift auf das ursprüngliche attische Scenengebäude mit Grund bezweifeln. Vom Perikles bis auf den Augustus hatte der Geschmack in der Baukunst sich stark verändert: jenes klassische Zeitalter war weit sparsamer mit Zierraten; in Athen waltete die dorische Ordnung vor. Auch wäre ein solcher Aufwand gewissermaßen verschwendet gewesen, da während der Schauspiele diese Fronte ganz oder großentheils durch die scenische Decoration verdeckt ward.

Bei dem Theater des M. Scaurus, dessen Beschreibung (Plin. XXXVI, c. 24, §. 10.) fabelhaft klingt, aber doch bis auf eine oder die andere vergrößerte Zahl genugsam beglaubigt ist, fällt der Einwurf der Zwecklosigkeit weg. Denn bis die Amphitheater allgemein im Gebrauch waren, wurde in Rom auf gewöhnlichen Theatern gar vieles zur Schau ge-

boten, was keiner gemalten Decoration bedurfte, als Kämpfe der Gladiatoren und Athleten, Tänze und Luftspringerkünste etruskischer Ludionen u. dgl. Uebrigens stimmt die Beschreibung des nur auf einen Monat, folglich aus Holz errichteten Theaters des Scaurus, bis auf die ausschweifende Pracht der Wandbekleidung und die Zuthat der Bildsäulen in den Intercolumnien, mit der Vorschrift des römischen Baumeisters ziemlich gut überein.

Wir kennen ein Beispiel von einer stehenden auf die dem Theatron zugewendete Mauer des Scenengebäudes gemalten Decoration (Vitruv. VII, cap. 5.). Sie bestand in einer luftigen, phantastischen und in der Wirklichkeit unmöglichen Architektur; mit Einem Worte, es waren architektonische Arabesken. Ein so buntes Gemälde paßte zu keiner griechischen Tragödie. Auch sollte es nur den Anblick erheitern, während die Bewohner von Tralles zu andern Zwecken versammelt waren. Von dem häufigen Gebrauch hiezu hieß das kleine Theater das Versammlungshaus (ἐκκλησιαστήριον). Die Malerei, die mit wirklichen Säulen ganz unverträglich gewesen wäre, fand großen Beifall, bis der Mathematiker Licinius die Trallenser wegen ihres läppischen Geschmacks beschämte.

Ueberhaupt war eine schlichte Wand ohne alle Vorsprünge das angemeßenste für die Bestimmung des Raumes hinter dem Scenengemälde, die wir bald näher zu erwägen haben.

Wie massiv nun aber auch das Theatron auf Felsengrund, und das Scenengebäude aus Stein erbaut sein mochten, so mußte doch für die Schauspielfeste der ganze von beiden umschloßene Raum, die Bühne sowohl als die Orchestra im weitesten Sinne der Benennung, mit Inbegriff der Ein-

gänge, durch Zimmerwerk bekleidet sein. Von der Bühne versteht es sich von selbst, und das Wort Hyposcenium ist zum Beweise hinreichend. Von der Orchestra wird es ausdrücklich bezeugt (Suidas s. v. σκηνή): wäre dieß aber auch nicht, — und in der That, das Zeugniß eines byzantischen Autors aus dem Mittelalter hat hiebei kein sonderliches Gewicht; — so würde es aus der Natur der Sache erhellen. Alle Liebhaber des Tanzes wißen, daß es sich auf einer steinernen Unterlage unbequem tanzt, daß hingegen ein elastischer und unterhöhlter Holzboden den Tänzer hebt und zu raschen Bewegungen beflügelt. Man wende nicht ein, daß der Reigen des tragischen Chors ja nur ein feierlich abgemeßener Schritt gewesen sei. Es giebt Ausnahmen hievon, z. B. die gewaltigen Sprünge der Furien und den wilden Taumel der Bacchantinnen; und dann wurden ja auch die satyrischen und komischen Tänze, die Sikinnis und der Kordax, in derselben Orchestra aufgeführt. Wo das Material bereit liegt, im voraus gemeßen, und mit der Axt, der Säge und dem Hobel so bearbeitet, daß sich alles von selbst verschränkt und zusammenfugt, da ist das Aufschlagen und Abnehmen einer solchen Bretterbühne eine ganz leichte Sache. Es geschieht alljährlich in den Hauptstädten Europas, wenn ein Opernhaus zu Maskenbällen eingerichtet wird. Der Unterschied besteht nur darin, daß das Parterre bis zu gleicher Höhe mit der Bühne überbaut wird, da hingegen die Orchestra der Alten niedriger lag. Bei der Prachtliebe der Athener und dem großen Aufwande, den sie für den Theaterbau machten, ist es nicht glaublich, daß sie in einem großen regelmäßigen, zu Versammlungen mancher Art geeigneten Platze, den Erdboden nackt sollten gelaßen haben. Ich setze demnach unter dem Zimmerwerk eine mit behauenen Qua-

dern belegte Grundfläche voraus, wozu die Brüche des benachbarten Berges Pentelikos den Marmor im Ueberflusse lieferten.

Das Proscenium und das Logeum lagen auf gleicher Fläche. Die Erhöhung beider über die Orchestra nimmt Genelli zu zehn bis zwölf Fuß an. Dieß gründet sich auf eine falsche Leseart im Texte des Vitruvius, die ich noch in keiner Ausgabe weggeräumt gefunden habe. Es heißt in dem Abschnitte vom griechischen Theater: Eius logei *altitudo* non minus debet esse pedum decem, non plus duodecim. Er wäre seiner eignen Lehren ganz uneingedenk gewesen, wenn er dieß gesagt hätte: denn er hatte kurz zuvor für das römische Theater die Vorschrift ertheilt, die Bühne dürfe nicht mehr als fünf Fuß über die Orchestra erhöht sein, damit die darin sitzenden Senatoren die Bewegungen aller Schauspieler sehen könnten *). Dieß gilt nun ebenfalls von den Choreuten; der Unterschied liegt nur im Sitzen oder Stehen. Mit Einem Worte: es muß *latitudo* gelesen werden, und diese leichte Umstellung zweier Buchstaben ist nicht eine bloße Conjectur sondern wirklich die Leseart einer Handschrift (ed. Schneider. T. II, p. 359.). Nun ist Alles klar. Vitruvius bemerkt an einer andern Stelle, daß die vorgeschriebenen Verhältnisse nicht immer beobachtet werden können, weil gewisse Theile an großen und kleinen Theatern des Gebrauchs wegen in gleicher Größe ausgeführt werden müßen. Dazu gehörte das Logeum, dessen Länge durch den Diameter der Orchestra gegeben war; die Breite aber gegen das Proscenium

*) In orchestra autem senatorum sunt sedibus loca designata; et eius pulpiti altitudo sit ne plus pedum quinque, uti qui in orchestra sederint, spectare possint omnium agentium gestus.

hin durfte nicht geringer als zehn Fuß sein, damit die Schauspieler in ihren oft leidenschaftlichen Bewegungen nicht gehemmt würden.

Bei der nach dem verfälschten Text des Vitruvius angenommenen Tiefe hätte der Chor die Schauspieler nur am vordersten Rande des Logeums erblicken können; er hätte zu ihnen wie aus einem Keller hinauf gesprochen. Nun sehen wir aber an vielen Stellen, daß der Chor, ohne die Thymele zu besteigen, die ganze Bühne überschaut. Der Auftritt im zweiten Oedipus, wo sich dieser anfangs am Eingange des Haines der Furien verborgen hält, und nur zögernd auf die dringenden Mahnungen des Chores weiter vortritt (Oed. Col. 117—254.), ist hievon eins der auffallendsten und unläugbarsten Beispiele. Es ist glaublich, daß die griechischen Baumeister, wie es allgemein auf unsern Theatern geschieht, der Bühne einen unmerklichen Abhang nach vorn gegeben haben werden *). Sie waren, wie wir aus dem Vitruvius lernen, aufmerksam auf optische Täuschungen, und es konnte ihrer Wahrnehmung nicht entgehn, daß hiedurch die Statur der vom Hintergrunde her vortretenden Schauspieler scheinbar vergrößert ward.

Aus der verringerten Tiefe der Orchestra ergeben sich mancherlei vortheilhafte Abänderungen in Genellis Grundriß. Die Stufen der an das Logeum angelehnten doppelflügeligen Treppe werden auf die Hälfte der Zahl zurückgebracht; folglich bleiben auch zu beiden Seiten längere Enden der Vorderwand des Hyposceniums für die architektonische Verzierung

*) Beim Suetonius (Nero, c. 13.) kommt devexum pulpitum vor, aber auf solche Weise, daß es vielleicht nur für eine besondre Gelegenheit so eingerichtet war.

übrig. Die Thymele, um den Mittelpunkt des Halbkreißes viereckig in Form einer abgeplatteten Pyramide aufgeführt, erhielt eine immer noch beträchtliche aber nicht unbequeme Größe. Solchergestalt ließ sie den Durchzug, sowohl für den Chor als für andre Aufzüge freier. Endlich wird die Gränze, die der Chor in seinen kreißenden Bewegungen nicht überschreiten durfte, weil er sonst durch die Stützwand des Theatron den weiter zurück sitzenden Zuschauern verdeckt worden wäre, viel weiter hinaus gerückt. Um diese Gränze zu finden, braucht man nur die Fluchtlinie der Sitzreihen bis auf den Boden fortzuführen.

Bei'm Pollux würde man vergeblich nach Meßungen suchen; indessen giebt er doch eine Nachricht, die meine Behauptung mittelbar bestätigt *). „Das dem Theatron zugewendete, unter dem Logeum liegende Hyposcenium war mit „Säulen und kleinen Statuen verziert.“ Wenn die Erhöhung der Bühne zehn bis zwölf Fuß betrug, so hätten die zwischen Halbsäulen oder flachen Pilastern in Blenden aufgestellten Figuren, Postament und Gesimse abgerechnet, noch immer beträchtlich über Lebensgröße sein können. So aber waren es nur Bildsäulchen (*ἀγαλμάτια*), die vermuthlich bloß eine allgemeine Beziehung auf die musikalischen Wettspiele der Scene hatten. Es mochten Flöten- oder Leierspieler, Satyrn, Bacchantinnen und dergleichen sein; den vorstehenden Gottheiten wies man gewiß nicht eine so demüthige Stellung unter den Füßen der Schauspieler an. Ueberhaupt war diese architektonische Einfaßung nur eine Nebensache,

*) Onomast. IV, 124. *Τὸ δὲ ὑποσκήνιον κίοσι καὶ ἀγαλματίοις ἐκεκόσμητο, πρὸς τὸ θέατρον τετραμμένον, ὑπὸ τὸ λογεῖον κείμενον.*

und konnte die mehr nach oben gerichteten Blicke der Zuschauer wohl nicht sonderlich anziehen.

Ich bemerke noch als einen mit der obigen Annahme übereinstimmenden Umstand, daß in der alten Komödie zuweilen die Personen in der Orchestra mit andern auf dem Logeum stehenden handgemein werden. In der Lysistrata kommen die Alten, schwerbeladen mit Reisig und Brennholz, nebst Kohlenbecken in den Händen, wovon der Rauch ihnen die Augen wund beizt, um die Barricaden vor der Akropolis in Brand zu stecken. Die Frauen treten vor bis an den Rand der Bühne, mit Krügen bewaffnet; es endigt damit, daß die Alten tüchtig mit kaltem Wasser begoßen und bis auf die Haut durchnäßt werden. In den Vögeln rückt der Chor gegen die beiden in sein Gebiet eingedrungenen Fremdlinge drohend heran, mit schlagenden Fittigen und ungeheuern aufgesperrten Schnäbeln; dagegen waffnen sich dann Pisthetärus und Euelpides mit Küchengeräth, Pfanne, Schüßel und Bratspieß. Freilich waren es nur Spiegelgefechte; aber sie hätten aller Anschaulichkeit entbehrt, wenn die Kämpfenden durch eine so große Kluft getrennt gewesen wären.

Es ist kaum nöthig zu erinnern, daß die Orchestra sammt den beiden Eingängen und der dazwischen liegenden Bahn, mit Ausnahme der erhöhten Thymele, eine völlig ebene Fläche darbot. Für jeden Gebrauch dieses Raumes, sowohl für die Schwenkungen des Chores, als für den Durchzug von Rossen und Wagen, wären Terrassen oder Absätze irgend einer Art nur hinderlich gewesen. Auch Charons Nachen, der offenbar im Kreiße herumfährt, konnte nur über die ruhigen Gewäßer des acherusischen Sees, nicht über Thäler und Hügel hingleiten.

4.

Abfertigung der Konistra.

Nach dieser vollständigen Aufzählung der Theile des Theatergebäudes und der Bestimmung ihrer Lage gegen einander, darf ich einen Namen nicht unerwähnt laßen, der meines Erachtens gar nicht hieher gehört, aber von Philologen und Archäologen eingebürgert worden ist. Ich meine die Konistra. Nach der Ableitung bedeutet es einen stark besandeten Platz. Einen solchen Boden bedurften die Ringer, um sich nicht zu beschädigen, da sie oft gewaltsam niedergeworfen wurden. Aber niemand wird sich überreden, der Chor habe seinen Reigen in tiefem Sande watend aufgeführt. Das Wort scheint sich von der Palästra hieher verirrt zu haben. Dort, an der rechten Stelle, erwähnt es auch Pollux *), im Theatergebäude kennt er es durchaus nicht, eben so wenig wie Vitruvius. Das Stillschweigen dieser beiden ältesten und zuverläßigsten Schriftsteller ist entscheidend. Wir kennen die wesentlichen Glieder des Baues nach Maß, Figur, Lage und Bestimmung. In dem ganzen Bezirke ist kein Raum für einen besandeten Platz übrig. Aus welchem Grunde hat man nun hier einen solchen mit Gewalt hineinschaffen wollen? Auf die vereinzelt stehende Autorität des Suidas hin; eines Lexikographen des Mittelalters, dessen Aussagen nur in so fern etwas gelten, als er einen klassischen Schriftsteller ausgeschrieben hat, und ihn namhaft macht. Dieß hat er aber hier unterlaßen; und aus den groben Irrthümern

*) Onomast. II, 154. *Γυμνάσιον, παλαίστρα, κονίστρα.* Ib. 153. *κονίσασθαι.*

so wie aus einigen barbarischen Ausdrücken erhellet zur Genüge, daß er entweder gar keinen Gewährsmann hatte, oder einen in diesem Fache eben so unbewanderten Neugriechen, als er selbst war. Im Zeitalter des Suidas, man möge es nun nach Vermuthungen etwas früher oder später ansetzen, war das attische Schauspiel seit einem halben Jahrtausend von dem vormals hellenischen Boden verschwunden. Die christlichen Priester hatten es von jeher strenge verdammt: die Tragödie, weil sie ganz mit Heidenthum gesättigt war; die neuere Komödie, wegen ihrer vermeinten oder wirklichen Unsittlichkeit. Die verödeten Theater lagen vermuthlich schon in Ruinen wie jetzt; nur der Vesuv hat uns unter seiner Lava und Asche ein paar kleine Muster unversehrt aufbewahrt. So fehlte es den byzantischen Grammatikern, in deren Händen die alte Litteratur ein todter Buchstabe geworden war, an jedem anschaulichen Begriff. Ungefähr alles, was Suidas vom Theaterbau zu sagen wußte, findet sich bei dem Wort Scene zusammengestellt. Es wird daher nöthig sein, diesen Artikel wörtlich durchzugehen, um seine Kennerschaft gehörig zu würdigen*). „Die Scene, sagt er, ist die Mit„telthür des Theaters." — Dieß ist gediegener Unsinn, und läßt sich durch keine erkünstelte Deutung retten. — „Die „Parascenien sind, was zu beiden Seiten der Mittelthüre

*) Suidas s. v. *Σκηνή ἐστιν ἡ μέση θύρα τοῦ θεάτρου. Παρασκήνια δὲ τὰ ἔνθεν καὶ ἔνθεν τῆς μέσης θύρας. ἵνα δὲ σαφέστερον εἴπω, μετὰ τὴν σκηνὴν εὐθὺς καὶ τὰ παρασκήνια, ἡ ὀρχήστρα· αὕτη δέ ἐστιν ὁ τόπος ὁ ἐκ σανίδων ἔχων τὸ ἔδαφος, ἐφ᾽ οὗ θεατρίζουσιν οἱ μῖμοι. ἔστι μετὰ τὴν ὀρχήστραν βωμὸς τοῦ Διονύσου, ὃς καλεῖται θυμέλη· παρὰ τὸ θύειν. μετὰ δὲ τὴν θυμέλην ἡ κονίστρα, τουτέστι τὸ κάτω ἔδαφος τοῦ θεάτρου.*

„liegt.“ — Nicht doch! erst kommen die beiden Nebenthüren der Hauptfronte. — „Daß ich es aber deutlicher sage, auf „die Scene und die Parascenien folgt sogleich die Orchestra.“— Das Logeum wird übersprungen: Wort und Sache sind dem Schreiber unbekannt geblieben. — „Die Orchestra ist der „mit einem bretternen Boden belegte Platz, auf welchem die „Mimen theatrisieren.“ — Daß die Schauspieler mit dem verächtlichen Namen der Mimen belegt werden, ist allem klassischen Sprachgebrauch zuwider; der lächerliche Ausdruck für die Ausübung ihrer Kunst ebenfalls. Wenn es hieße: *ἐφ᾽ οὗ ἀγωνίζονται οἱ ὑποκριταί*, so wäre es wenigstens griechisch, aber der Satz bliebe immer noch falsch. Um ihn zu berichtigen, müßte man entweder für die Orchestra das Logeum, oder für die Schauspieler die Choreuten setzen. — „Auf die Orchestra folgt ein Altar des Dionysus, der vom „Opfern Thymele genannt wird. Auf die Thymele folgt „dann die Konistra, das heißt der untere Boden des Thea- „ters.“ — Nach der Angabe ist die Konistra nichts anderes, als der von den Sitzreihen umfaßte Halbkreiß, den Griechen und Römer gleichermaßen Orchestra genannt haben. Allein da der verworrene Compilator sich dieses Wort schon vorweg genommen hatte, mußte er hier ein der Sache fremdes aufgreifen. Offenbar hat er das Amphitheater mit dem Theater verwechselt, und Konistra soll eine Uebersetzung des Lateinischen arena sein*).

---

*) An einer andern Stelle erklärt Suidas Konistra richtig durch Palästra; aber die Orchestra soll wiederum eins mit der Palästra sein. Man sieht, alles läuft in einander: jeder kann nach Belieben unter so vielen Irrthümern wählen. Auch das Proscenium beschreibt Suidas fälschlich als einen Vorhang vor der Scene; und, zum Beweise seines Blödsinnes führt er in Einem Athem eine Stelle

Wie dem auch sei, ich halte mich für berechtigt, allen Sand, sowohl den körperlichen, als jenen figürlichen, den man den Leuten in die Augen streut, aus dem Tempel der beiden verschwisterten Musen wegzufegen.

5.

Größe des athenischen Theaters.

Das große dionysische Theater, das unten am südlichen Abhange der Akropolis erbaut war, konnte dreißigtausend Zuschauer faßen. Diese Zahl geht über alles hinaus, was von anderswo aufgefundenen griechischen Theatern nach Maßgabe der Ruinen glaublich schien. Indessen haben wir das unverwerfliche Zeugniß Platons (Symposion, p. 175.), eines Zeitgenoßen, für die Thatsache, daß bei der Aufführung der Tragödie, womit Agathon seinen ersten Preis gewann, mehr als dreißigtausend Hellenen gegenwärtig waren. Gerade so giebt Aristophanes (Eccles. 1133.) die Zahl der attischen Bürger an. Der freie Zutritt zu den scenischen Festen war ein Bestandtheil ihrer Volksrechte; und sie waren viel zu schaulustig, als daß sie hätten zu Hause bleiben sollen. Bei dem Mangel aller Spuren läßt sich keine Restauration versuchen; wir müßen uns mit einer ungefähren Schätzung begnügen. Manche unrichtige Vorstellungen, besonders von der Decoration und Maschinerie, sind unstreitig dadurch veranlaßt worden, daß man sich den Umfang des Baues und die davon abhängigen Maße und Entfernungen nicht gehörig vergegenwärtigt hat. Der römische Lehrer der Baukunst be-

---

des Polybius an, wodurch seine Erklärung auf das lichtvollste widerlegt wird. Küster hatte den Fehlgriff längst gerügt; dennoch hat ihn Schneider wieder in sein Wörterbuch aufgenommen.

stimmt mehrentheils nur Verhältnisse: über den Durchmeßer des innersten der concentrischen Halbkreiße so wie über die Zahl der Sitzreihen schreibt er nichts vor. Zur Lösung der schwierigen Aufgabe mußte der Baumeister beide Mittel geschickt vereinigen: der einseitige Gebrauch des einen oder des andern hätte große Nachtheile gehabt. Eine übermäßige Anzahl von Sitzreihen hätte den engen Keßel allzusehr vertieft, und das bis zu gleicher Höhe errichtete Scenengebäude hätte dadurch ein thurmähnliches Ansehen gewonnen. Ein allzu ausgedehnter Durchmeßer der Orchestra hätte hingegen die am meisten begünstigten Plätze, die in der Mitte der unteren Sitzreihen befindlichen, schon in eine unbequeme Entfernung zurückgeworfen. Der englische Reisende Gell zählte an dem Theater in Epidaurus fünf und fünfzig Sitzreihen: dieß ist die größte Zahl, die man irgendwo an den bisher beschriebenen Ueberresten gefunden hat. Nehmen wir sechszig an, so wird an der Orchestra, um eine solche Volksmenge unterzubringen, ein Durchmeßer von 300 Fuß erforderlich sein. Die Sitze waren niedrig, weil jedermann sein Polster mitbrachte; Vitruvius giebt die Höhe zu fünfzehn bis sechszehn Zollen an; die obere Fläche hingegen zu zwei bis drittehalb Fuß. Hier mußten hinter dem Rücken der Vordermänner die Füße der zunächst über ihnen sitzenden Zuschauer Platz finden. Das reichlichere Maß war vorzuziehen, damit nicht jene Unbequemlichkeiten einträten, die Ovid so drollig rügt.*)

---

*) *Art. am.* I, 157.

Respice praeterea, post vos quicunque sedebit,
Ne premat opposito mollia terga genu.

Amor. III, el. II, 23.

Tu quoque, qui spectas post nos, tua contrahe crura,
Si pudor est, rigido ne preme terga genu.

Ueber das jedem an der Kreißlinie zugetheilte Maß finde ich keine Angabe. Man wird auch hier den Raum gespart haben: dem Marmor eingeritzte Striche bezeichneten die Gränze jedes Sitzes zur Rechten und Linken.*) Indessen darf man bei einem geistigen Gastmahl eben so wenig wie bei einem körperlichen die Gäste zu enge zusammen pressen; anderthalb Fuß für jeden Sitz wird nicht zu viel sein. Die Berechnung aus den obigen Elementen nach dem bekannten Verhältniß des Diameters zur Peripherie ist ganz einfach: Der Abzug für die Treppen, welche convergierend die Keile bildeten, mag bei einer ungefähren Schätzung unbeachtet bleiben; eben so die für die freie Circulation so nothwendigen Umgänge (διαζώματα, praecinctiones). Demnach betrug die horizontale Durchschnittslinie von dem innersten der sechszig concentrischen Halbkreiße bis zu dem äußersten, 150 Fuß; der Durchmeßer von einem Ende des Theatron zum andern wuchs um das Doppelte. Die Durchschnittszahl der

*) *Art. am.* I, 141.

Et bene, quod cogit, si nolit, linea iungi:
Quod tibi tangenda est lege puella loci.

Amor. III, el. II, 19—22.

Quid frustra refugis? cogit nos linea iungi:
Haec in lege loci commoda Circus habet.
Tu tamen, a dextra, quicunque es, parce puellae:
Contactu lateris laeditur illa tui.

Da die Stellen vollkommen klar sind, so brauchen wir nicht bei den falschen Auslegungen der Commentatoren, auch Forcellinis, zu verweilen. Es ist hier vom Circus maximus die Rede: aber gleiche Bedürfnisse laßen auf ähnliche Einrichtungen schließen. Daß im Circus die Sitze in gerader Linie fortliefen, macht keinen wesentlichen Unterschied; nur mochte die Fluchtlinie steiler hinaufgehen, weil alles zu Schauende unten am Boden und in der Nähe befindlich war: daher die oben angeführte Klage.

Zuschauer auf jeder Sitzreihe müßte 500 sein; wir erhalten aber nach den Voraussetzungen nur 471. Folglich wird von der Breite der Sitze etwas abgezogen, oder der schon gewaltige Bau noch erweitert werden müßen.

Der Sitz der Kampfrichter, das vorderste Holz, wäre demnach 150 Fuß von der Thymele entfernt gewesen, noch 50 Fuß weiter bis zur Bühne, und vielleicht eben so viel bis zur Decoration im Hintergrunde des Prosceniums. Man sieht, es ward hiebei auf gesunde und geübte Sinne gerechnet. Für ein heutiges Publikum, das sich mit Brillen und Operngucker bewaffnen muß, denen man in Schauspielhäusern von schlechter akustischer Beschaffenheit noch die Ohrtrompeten beifügen möchte, wäre die Einrichtung gar nicht paßend gewesen. Vollends jene Zuschauer, die mit einem bescheidenen Platze ganz oben und hinten, dem bei uns so genannten Paradiese, vorlieb nehmen mußten, hatten Gelegenheit an Schärfe des Gesichts mit den tiroler Scharfschützen zu wetteifern.

In dem Amphitheater zu Verona, dessen innerer Stufenbau noch ganz erhalten ist, spielen zuweilen wandernde Komödianten. Die Reisenden versichern einstimmig, daß man dort troz der Entfernung keine Silbe verliere.

Das fein wahrnehmende Gehör des attischen Publikums wird durch manche Anekdoten bestätigt. Die Schauspieler wendeten den größten Fleiß auf ihre Aussprache. Einer, der den geringen Fehler begangen hatte, ein Wort mit dem letzten Consonanten vor einem elidierten, aber dennoch bei einem richtigen Vortrage noch hörbaren Vokal plözlich abzubrechen, statt beides mit der folgenden Silbe zu binden, wodurch ein lächerlicher Doppelsinn entstand, wurde darüber fast zum Sprichwort. (Aristoph. Ranae, 304, et not. Brunck.)

6.

Theaterpolizei.

In einer so zahlreichen Versammlung, vollends unter einem leidenschaftlichen Volke, das mit Zeichen des Beifalles oder des Mißfallens, mit Klatschen oder Pochen und Zischen oft ein gewaltiges Getümmel erregte, Ruhe und Ordnung zu erhalten, war gewiß kein leichtes Geschäft. Hiezu wurden von den Vorstehern Polizeidiener gebraucht, die von dem Kennzeichen ihres Amtes Stabträger hießen. Zänkereien über die Plätze mochten, ungeachtet aller Sorgfalt jedem den seinigen zu bestimmen, häufig entstehen *): da waren dann die Stabträger befugt, einen eingedrungenen und widerspenstigen Zuschauer hinauszuweisen. Auch mußten sie wohl zuweilen auf der That ertappte Diebe verhaften, deren sich eine Menge einfand, und in dem Gewühl auf Gelegenheit zur Ausübung ihres Gewerbes lauerte. (Pax, 731.) Aber Aristophanes (Pax, 734.) übertreibt offenbar scherzend die Autorität dieser Unterbeamten, wenn er sagt, sie sollten billig die Komödiendichter ausprügeln, wenn sie sich selbst lobten. Denn dieß ist sein Eingang zu einer Parabase, worin er sich selbst die ungemeßensten Lobsprüche zutheilt. Derselbe Komiker scherzt auch über die Schwierigkeit, wieder zu seinem Platze zu gelangen, wenn man ihn einmal verlaßen hatte. (Aves, 785—789.) Wie bequem wäre es, läßt er den Chor der Vögel zu den Zuschauern sagen, wenn ihr Flügel hättet! Zum Beispiel, es hätte sich einer bei den tragischen Chören

*) Es war dafür ein eigner kurzer Ausdruck geprägt. θέαν καταλαμβάνειν heißt bei'm Demosthenes (contra Mid.) sich eines fremden Sitzes bemächtigen.

gelangweilt, und wäre darüber hungrig geworden, so könnte er geschwind nach Hause fliegen, dort frühstücken, und eben so wieder zurückkommen.

Ein unbequemes und vielleicht gefährliches Gedränge des zuströmenden Volkes bei den Ein- und Ausgängen zu verhüten, war weit schwieriger an einem auf Felsengrund ruhenden Theatron, wie das athenische war, als an einem in der Ebene erbauten und rings herum zugänglichen. Denn hier konnte man die Eingänge von außen nach Belieben vervielfältigen. Der ganze Halbkreiß war mit Gallerien unterhöhlt; diese stiegen über einander empor, verbunden durch Treppen, die zuletzt an den Umgängen ausmündeten.

In dem athenischen Theatron hingegen konnten die Aufgänge schwerlich anderswo angebracht sein, als neben den Hörnern; und wiederum in der Mitte des Säulenganges für die oberen Sitzreihen, wozu aber erst der Abhang des Berges erstiegen werden mußte. Durch die Orchestra einzutreten, konnte nur ein Vorrecht der obrigkeitlichen Personen sein.

Die Wachen der Stabträger mochten überall aufgestellt werden, wo ihre Aufsicht am nöthigsten war, und wo sie den Zuschauern am wenigsten hinderlich fielen: an den Eingängen; oben unter dem Säulengange, von woher sich Alles überschauen ließ; unten am innern den Zuschauern verborgenen Rande der Orchestra, dicht unter den Sitzen der Kampfrichter und Prytanen, von denen sie Befehle zu empfangen hatten. Aber dem Suidas, dessen tiefe Unkunde des Theaterwesens wir bereits nachgewiesen haben, werden wir es um keinen Preis glauben, daß die Stabträger, weit entfernt sowohl von den Zuschauern, als von den Vorsitzern, auf der Thymele gestanden, und solchergestalt den würdigen geweiheten

Mittelpunkt eingenommen hätten, von welchem die Choreuten den Namen Thymeliker führten.*) Es wäre gerade so schicklich gewesen, als wenn man bei uns den Wachposten der Polizei in der königlichen Loge aufstellte.

Uebrigens habe ich diese Dinge nur im Vorbeigehen erwähnt, weil sie mit zur Vorstellung des Ganzen gehören. Da mein Augenmerk allein auf die äußere Erscheinung und Zierde der dramatischen Poesie gerichtet ist, so liegt es mir nicht ob, auf die Antiquitäten der Theaterpolizei mich näher einzulaßen. Wir haben bis jetzt die symmetrische Einfaßung vorgezeichnet: nun wollen wir das Gemälde selbst betrachten.

7.

Decoration und Maschinenwesen.

Die Decoration läßt sich, getrennt von dem Maschinenwesen, nicht befriedigend erläutern. Wir müßen wenigstens die Stellen ausmitteln, wo die Vorrichtungen angebracht waren, die von versteckten Werkleuten in Bewegung gesetzt werden sollten. Diese Stellen waren der Raum hinter der

---

*) Hermann (Opusc. VI, p. 148.) nennt dieß einen erst bei den späteren Schriftstellern vorkommenden Gebrauch. Aber das Wort findet sich schon bei'm Vitruvius. Apud eos (Graecos) tragici et comici actores in scena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones. Itaque ex eo *scenici* et *thymelici* Graece separatim nominantur. Der Römer hatte diese Unterscheidung, wie man sieht, aus älteren griechischen Schriftstellern geschöpft. Der um zwei Jahrhunderte spätere Pollux hingegen hat das Wort ausgelaßen.

großen Decoration, die Söller der Parascenien, und die Hyposcenien.

Daß der Abstand der Decoration von dem Scenengebäude nicht ganz unbeträchtlich sein konnte, erhellet aus dem Gebrauch der Exostra und des Ekkyklema; aus dem Auftreten einer oder mehrerer Personen auf der Distegie, zu deren Söller sie durch eine im Innern angebrachte Treppe gelangten; endlich aus den Verwandlungen der Hauptdecoration, die immer nach hinten zu stattfanden.

Auf den Söllern der Parascenien standen, durch die Brüstung versteckt, die Arbeiter, welche Bliz und Donner in Bewegung setzten; andre, welche die Maschine regierten, worauf die Götter quer über das Proscenium hinschwebten; und ganz vorn war der Vorhang hinaufzuziehen.

Die Hyposcenien waren, wie schon der Name besagt, die nur durch Lampen zu erhellenden Räume unter der ganzen Bühne mit Inbegriff des Logeums. Eine Höhe von sieben bis acht Fuß von dem steinernen Boden bis zu der durch Böcke gestützten und mit Dielen belegten Balkenlage, worauf die Bühne ruhete, war hinreichend für die Verrichtungen der Werkleute in diesem unterirdischen Gemach; und das stimmt genau überein mit dem vorhin dargethanen Maß der Erhöhung der Bühne über die Orchestra, da diese nur einer niedrigen Holzbekleidung bedurfte.

Hier lag die starke Welle, um welche der Vorhang aufgerollt werden mußte, in demselben Augenblicke, wo man ihn von oben herunterließ. Von hieraus stiegen die Schatten der Unterwelt durch eine Versenkung empor, und verschwanden wieder eben dahin. Der griechische Name ist vom Hinaufschnellen (ἀναπίεσμα) eines Ausschnittes in dem Boden der Bühne entlehnt, wie der unsrige von der ent-

gegengesetzten Bewegung. Wenn die Decoration nicht verwandelt werden, sondern durch ein Erdbeben versinken sollte, wovon wir ein sehr altes Beispiel haben, so mußten deren Absätze, auf ähnliche Art wie der Vorhang, durch einen Spalt hinunterfallen. Da die Periakten in dem Boden der Bühne befestigt waren, und ihre aufrecht stehende Achse nicht nach oben verlängert werden durfte, so konnten die hindurchgestoßenen Enden der Achsen hier am bequemsten behufs einer Verwandlung gedreht werden. Auch ein fernes Geschrei und Kampfgetümmel, das dem Rollen eines unterirdischen Donners verglichen wird (Eurip. Electra, 745—56.), konnte nur von hieraus, durch die Holzbekleidung gedämpft, täuschend erschallen.

Pollux giebt das Wort Hyposcenien ohne eine Erklärung, die auch in der That entbehrlich war. Im Singular gebraucht er es für die vordere Stützwand der Bühne, deren Lage er ganz genau angiebt. Dieser Sprachgebrauch wird dadurch gerechtfertigt, daß dieß der einzige sichtbare Theil jenes Unterbaues war. Dennoch ist hiebei, wo ein Mißverständniß kaum möglich schien, ein achtungswerther Gelehrter *) auf eine seltsame Irrbahn gerathen. Er meint nämlich, Hyposcenium bedeute Säulengänge oder Arkaden an der inneren Fronte des Scenengebäudes gegen das Proscenium hin, was aller sprachlichen Analogie zuwider läuft. Hier war durchaus kein Platz zu einem Säulengange, an der attischen Bühne noch weniger als an der römischen. Aber gesetzt, man wolle die früher erörterten Säulengeschoße des Vitruvius auch für jene gelten laßen, so folgt daraus noch

*) *Groddeck* de parasceniis et hyposceniis, in Wolfs Analekten, B. III, S. 99.

gar kein Porticus: die Säulen konnten dicht an die Wand angelehnt sein, wie es in der damaligen Baukunst häufig vorkommt. Der Verfaßer der Abhandlung bringt eine merkwürdige Anekdote bei, die seine Hypothese bestätigen soll, aber sie gerade auf das entschiedenste widerlegt. Asopodorus, ein Kenner und witziger Kopf, fand den Geschmack seiner Zeitgenoßen in der Musik so verderbt, daß er den Beifall der Menge für ein untrügliches Kennzeichen einer verkehrten Ausübung der Kunst hielt. Während er noch im Hyposcenium verweilte, ließ sich ein Flötenspieler hören, und wurde lärmend beklatscht. „Was bedeutet dieß?“ rief Asopodorus aus: „es muß etwas sehr Abgeschmacktes vorgebracht worden „sein; sonst hätte es der Menge nicht gefallen können.“ Wenn eine Flötenspielerin, (Aristoph. Aves, 222. Cf. Schol.) die hinter der Decoration eine im Gebüsch versteckte Nachtigall nachahmen sollte, von den so weit entfernten Zuhörern deutlich vernommen ward, so müßte umgekehrt Asopodorus, wenn er eben da sich befand, den auf der Thymele oder vielleicht ihm noch näher auf dem Logeum stehenden Flötenspieler gleichfalls vernehmen. Aber in dem Hyposcenium (dans les souterrains de la scène) konnte er die künstlichen Modulationen und Coloraturen des Virtuosen nicht unterscheiden; nur das lärmende Geräusch des Beifalls drang durch die Ueberlage von Balken und Brettern hindurch.

Die Periakten waren zur Decoration und zu Verwandlungen dienende Werkzeuge, denen es bei den Antiquaren fast eben so schlimm ergangen ist wie der offnen Bahn an der Orchestra. Man werfe nur einen Blick auf die Grundrisse: da wird man an jeder Seite ein einziges kümmerliches Dreieck finden, gewöhnlich noch dazu an der falschen Stelle. Was wäre damit zu machen gewesen? Die Periakten waren

decoriert und schloßen sich seitwärts an die Hauptdecoration an, folglich mußten sie auch eben so hoch hinaufgeführt sein. Jede Seite des Dreiecks konnte schwerlich mehr als vier bis fünf Fuß meßen; das hätte also einen schmalen, ungefähr zehnmal so hohen Streif gegeben. Kann sich wohl jemand, der nur einigermaßen über die Sache nachdenkt, überreden, die Athener hätten eine solche Mißgeburt des Geschmacks geduldet? Wollte man nun durch Vergrößerung des Dreiecks ein leidliches Verhältniß zwischen der Höhe und Breite des perspectivischen Gemäldes herausbringen, so wären aus den beiden Periakten ganz unbehülfliche und das Proscenium beengende Maschinen geworden. Die Antiquare sind dadurch irregeleitet worden, daß Pollux, von der Decoration der einen Seite sprechend, das Wort Periakte im Singular gebraucht, was aber collectiv zu nehmen ist.

Die Figur der Periakten ward schon im Vorhergehenden beschrieben; der Umfang der Dreiecke läßt sich nur ungefähr schätzen; ihre Zahl wird nach der Tiefe des Prosceniums, d. h. nach der Entfernung der Hauptdecoration von dessen vorderem Rande gewechselt haben, und diese ward wiederum durch die Größe des Theaters im Ganzen bestimmt. Nun ist noch das Wichtigste, ihre Lage auf der Bühne festzustellen. Hierüber ertheilt uns Pollux einen Bescheid, der an Bestimmtheit und Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Seine Angabe steht aber in Verbindung mit den fünf Eingängen für die Schauspieler, welche sämmtlich auf die Bühne führten. Die dem Theatron gegenüber liegende Fronte des Scenengebäudes hatte drei Thüren, denen eben so viele in der Decoration entsprachen, falls sie architektonisch war. Die durch diese eintretenden Schauspieler kamen aus dem königlichen Pallast oder Tempel und den dazu gehörigen

Nebengebäuden, als ihrem gewöhnlichen Aufenthalt. Nun erforderte aber die dramatische Verknüpfung noch andre Personen, die als entweder aus der Stadt oder aus der Landschaft kommend gedacht werden sollten. Für solche Theilnehmer an der Handlung war an jedem Flügel des Scenengebäudes eine Thüre bestimmt, die nach hinten zu lag, jedoch nicht ganz in dem Winkel, weil sie vor der Decoration des Hintergrundes vorbei auf das Proscenium führte. „Seitwärts von den beiden Thüren," sagt Pollux, „welche die „Mittelthür einfaßen, müßen noch zwei andre sein, eine auf „jeder Seite, neben denen die Periakten dicht aneinander in „dem Boden befestigt sind." *) Das Einzige, was nach dieser Angabe in Frage gestellt werden kann, ist die Richtung der Seiten-Decorationen gegen die des Hintergrundes: ob sie nämlich mit ihr einen rechten Winkel bildeten, oder sich in schräger Linie scheinbar an sie anschloßen. Ich sage mit Fleiß ‚scheinbar'; denn es mußte noch ein Durchgang übrig bleiben, geräumig genug, um einen Schauspieler mit den gewöhnlichen zwei Begleitern, oder die Träger einer Bahre, worauf ein Verwundeter lag, auftreten zu laßen. Die schräge Richtung ist bei weitem die annehmbarste: theils für die Scenographie selbst, theils weil sie der Hälfte oder zwei Dritteln der Zuschauer, welche die mittleren Plätze im Theatron einnahmen, die Seitenbilder entgegenbrachte. Die an beiden Enden sitzenden büßten freilich den Anblick des ihnen zunächst Liegenden ein; aber es gieng dadurch nichts Wesentliches für sie verloren, weil die beiden Gemälde nach einer gewissen

*) Παρ᾽ ἑκάτερα δὲ τῶν δύο θυρῶν τῶν περὶ τὴν μέσην, ἄλλαι δύο εἶεν ἄν, μία ἑκατέρωθεν, πρὸς ἃς αἱ περίακτοι συμπεπήγασιν.

Regel einander entgegengesetzt waren. Wer die Stadt gegenüber sah, konnte auf die Landschaft ihm zur Seite schließen, und eben so umgekehrt.

Demnach wurde durch die von der vorderen Ecke der Parascenien nach hinten zu vorlaufende Reihe der Periakten an jeder Seite des Prosceniums ein durch jene verkleidetes Dreieck abgeschnitten. Dieses konnte dazu dienen, die über einander geschichteten Tafeln der großen Decoration nach einer Verwandlung zu bergen. Doch wurde es zuweilen auch zu wichtigeren, in die Handlung selbst eingreifenden Zwecken benutzt, wie wir an dem Beispiele des Ajax sehen. Die nähere Betrachtung dieser Tragödie wird einerseits das eben Dargelegte bestätigen, andererseits wird uns durch die behauptete Anordnung erst recht anschaulich werden, was der Dichter gezeigt und was er den Augen der Zuschauer entzogen hat.

Vitruvius sagt im Wesentlichen dasselbe, nur weniger deutlich. Daran ist seine Latinität Schuld, die überall der Nachsicht bedarf, der aber hier durch ein paar kleine Veränderungen der Leseart leicht nachgeholfen werden kann. *)

---

*) Ich setze die Stelle wörtlich her, indem ich nur eine fremdartige Einmischung auslaße, und meine Vorschläge durch Cursivschrift unterscheide. Ipsae autem scenae suas habeant rationes explicatas ita, uti mediae valvae ornatus habeant aulae regiae; *dextrae ac sinistrae hospitalium* (vulg. dextra ac sinistra hospitalia): secundum *eas* (vulg. ea) autem spatia ad ornatus comparata, quae loca Graeci περιάκτους dicunt ab eo, quod machinae sunt in iis locis versatiles trigonae, habentes in singula tres species ornationis, quae, cum fabularum mutationes sunt futurae, — — — — — — —, versentur mutentque speciem ornationis in frontes: secundum ea loca versurae sunt procurrentes, quae efficiunt una a foro, altera a pe-

8.

Genellis Hypothese.

„Was die Scene selbst betrifft“, sagt er, „so mußte der „untere Theil derselben, der auf dem Proscenium den eigent„lichen Aufenthalt der Hauptrolle darstellte, immer meist in „plastischer Wirklichkeit gebildet, mithin, was die starren „Theile betraf, gemeiniglich aus Holz construiert werden. „Denn dieser Aufenthalt, er mochte darstellen, was er wollte, „griff immer mit körperlicher Wirklichkeit in das Spiel ein: „man mußte in denselben eingehn, man mußte sich in ihn „zurückziehn und wieder aus ihm hervortreten können. Der „obere Theil hingegen, so viel jene Construction von der „Höhe der Scenenwand unbedeckt ließ, wurde durch ein bloß „graphisches Bild bekleidet, das dazu diente, die anderweiti„gen, nicht unmittelbar in's Spiel eingreifenden Umgebungen „darzustellen, die zur näheren Bezeichnung der Gegend die„nen konnten, worin der Aufenthalt liegen sollte. Die ganze „Scenen-Decoration zerfiel demnach in zwei Hälften: eine „untere, plastischer Art, und eine obere, die ein flaches Ge„mälde war. Jene konnte wohl, nach dem was sie vorstellte, „oft auch der Tiefe nach das ganze Proscenium einnehmen; „diese hingegen war dahinter aufgerichtet und diente jener „wie zur Rückwand.“

---

regre aditus in scenam. — Vitruvius handelt hier vom römischen Theater, wo alle Seiteneingänge, auch die für den Chor bestimmten, auf die Bühne führten, weil in der Orchestra gar nicht gespielt ward. Versurae procurrentes sind die vorspringenden Flügel des Scenengebäudes; man vergleiche den in demselben Kapitel vorkommenden Ausdruck itinera versurarum.

Ich habe den scharfsinnigen Mann selbst reden laßen, damit man nicht etwa glaube, ich wolle mir durch die Art der Auffaßung die Widerlegung erleichtern, die mir durch das Bisherige schon genug vorbereitet zu sein scheint.

Das ist richtig: wo ganz nahe liegende Gegenstände vorgestellt werden sollen, mit denen die handelnden Personen in unmittelbare Berührung kommen, z. B. ein von ihnen bewohnter Pallast, ein Gezelt, ein Tempel, woraus sie hervortreten und in dessen Heiligthum sie eingehn, da muß das nachahmende Gemälde in gleicher Größe mit der gewohnten Wirklichkeit ausgeführt werden: sonst würde ein Mißverhältniß entstehn. Auch hatte der athenische Scenograph bei einer architektonischen Hauptdecoration gar nicht nöthig, zu einer nur durch die Ferne gerechtfertigten Verkleinerung seine Zuflucht zu nehmen. Von oben beschränkte ihn keine Decke; überdieß war ein mäßiges Verhältniß der Höhe zur Breite allgemeines Gesetz der griechischen Baukunst. Die Ausdehnung des Prosceniums aber war so groß, daß der Maler seiner Architektur durch die beiden dazu gehörigen Nebengebäude und die verbindenden Einfaßungsmauern eine große Entfaltung geben mußte, um den Raum schicklich auszufüllen. Nur an einzelnen Theilen ward wegen des Gebrauches Körperlichkeit gefordert. Die Stufen vor der Fronte eines Tempels mußten wirklich angeschoben sein, sonst hätte der Schauspieler statt in würdiger Haltung hinabzusteigen, einen Sprung auf die Bühne thun müßen. Die Thüren mußten zum Durchgange in der Mitte getheilte und sich eröffnende Flügel haben, und wenn sie ganz aufgeschlagen, an die Mauer angelehnt stehen bleiben sollten, so durfte nicht etwa die unbemalte Kehrseite einer auf Blindrahmen gespannten Leinwand zum Vorschein kommen. Sie mußten aus Holztafeln gezimmert

sein oder zu sein scheinen. Für die erhobenen Verzierungen aber aus Gold (Aves, 614.) oder andern kostbaren Stoffen*) reichten die aufgetragenen Farben vollkommen hin. Doch, um auch nicht das Kleinste zu übergehen, was Genellis Lehre scheinbar begünstigen mag, bemerke ich, daß die auf der Mitte der Thürflügel angebrachten metallenen Ringe oder Griffe (ῥόπτρα), die man vor dem Eintreten in das Haus an sich heranzog, wirklich vorhanden sein mußten. Sie verstehen sich von selbst, wiewohl ich sie nur einmal bei einem Tragiker (Ion, 1612.), dießmal aber auf eine schöne und bedeutsame Weise, erwähnt finde.

Dergleichen Nebendinge kommen auch an unsern Decorationen vor, wo doch von perspectivischen Künsten ein verschwenderischer, nicht selten übel verstandener Gebrauch gemacht wird. Es ist nicht wohl abzusehn, warum die Alten sich dem Aufwande und der Mühseligkeit unterzogen haben sollten, architektonische Glieder aus Holz zu schnitzen, wenn der optische Schein dem Zwecke eben so vollkommen entsprach. Aber Genelli geht noch weiter: auch bei landschaftlichen Darstellungen soll die Kunst die lebendige Natur zu Hülfe gerufen haben. Im Oedipus zu Kolonos nimmt der Hain der Furien den ganzen Hintergrund ein. Dazu wurden nun, wie Genelli (S. 61. f.) behauptet, Oel- und Lorbeer-Bäume und Weinreben in Gefäßen herbeigeschafft, und diese Gefäße waren mit ausgestochenem Rasen belegt. Das setzt Kunstgärten voraus nach Art unserer Orangerien, wo aber nicht, wie bei uns, Gewächse einer heißeren Zone, sondern einheimische Bäume und Stauden in Kasten oder Körben gezogen worden wären, die ohne Pflege in dem mütterlichen Boden

*) Argenti bifores radiabant lumine valvae. *Ovid.*

weit beßer gediehen; oder man mußte für den Gebrauch weniger Stunden Oelwälder und Weinberge durch Ausgraben verwüsten. Mit solcher Gärtnerei hätte man dennoch den stolzen Wuchs der Lorbeern, das stämmige Älter der Oelbäume, umrankt von niemals geschneitelten Reben, alles üppig und wild durch einander, kurz das undurchdringliche Laubgewebe des heiligen Haines nimmermehr erreicht.

Genelli gründet sich auf eine Stelle in den Verwandlungen des Appuleius,*) wo ein pantomimisches Ballet, das Urtheil des Paris, als auf dem Theater zu Korinth aufgeführt, beschrieben wird. Die Decoration war wie natürlich der Berg Ida. Auf seinen bewaldeten und bebuschten Höhen sah man einige Ziegen grasen; Paris war ja ein Hirt. Auf dem vielquelligen Ida durfte ein Bach oder Bergstrom nicht fehlen, der, in ein Felsbecken gesammelt, sich dann weiter hinab ergoß. Nach vollendetem Tanze versank die ganze Landschaft unter die Bühne. Genelli nimmt dieß alles für körperlich ausgeführt: grüne Bäume und schmackhaftes Gras für die weidenden Ziegen; dergestalt, daß er sogar auf einen Abzugskanal für das hinabströmende Waßer bedacht ist: denn sonst wären freilich die Werkleute im Hyposcenium mit einer Ueberschwemmung bedroht gewesen. Ich kann die Körperlichkeit in der Beschreibung des Sophisten nicht finden: ich sehe nichts als eine rhetorische Figur, daß das täuschend Gemalte als wirklich geschildert wird. Gesetzt aber, jene Auslegung sei die richtige, so würde dieß noch keineswegs zu einem sechs Jahrhunderte rückwärts überspringenden Schluß auf die alte attische Bühne berechtigen. Ein üppiges Ballet, wobei es bloß auf das Ergötzen der Augen abgesehen war,

---

*) Appul. Metamorphoseon Lib. X, ex rec. Oudend. p. 734. sqq.

möchte immerhin so bunt aufgeputzt werden, wie ein kostbarer Tafel-Aufsatz oder eine Weihnachtsbescherung für Kinder. Auch bemerken wir, wiewohl auf einem Theater von griechischer Bauart, die Einwirkung des römischen Luxus. Von dem Gipfel des Ida wird Krokuswein hoch in die Luft gespritzt, um die Zuschauer zu erfrischen. Hier zeigt sich nun die Uebertreibung des Romanschreibers: das weiße Fell der Ziegen soll davon gelb gefärbt worden sein. Dazu wäre eine wahre Katarakte von Krokuswein nöthig gewesen, da doch die wohlriechende Flüßigkeit, im Fallen zerstoben, nur wie ein leichter Thau herabkam.

Genelli nimmt an, der Berg Ida habe das ganze Proscenium eingenommen: dieß konnte auch nicht anders sein, wenn die gelinden oder steilen Abhänge mit dazwischen liegenden ebenen Plätzen und Thalgründen in Zimmerwerk ausgeführt waren. Dadurch wäre jedoch der Raum für die Tänzer allzu sehr beschränkt worden.

Endlich bietet sich hier eine unüberwindliche Schwierigkeit dar: das bunte Gemälde versinkt am Schluße des Schauspiels: dieß konnte nicht durch ein paar Spalten im Boden der Bühne geschehen. Mit der, von einem, nach allen Richtungen ausgedehnten, Gerüste getragenen Last mußte das ganze Proscenium zugleich versinken: und was hätte dann die Lücke ausgefüllt? Mein Vorgänger beruft sich auf den Prometheus; ich will der besondern Erörterung nicht vorgreifen, hoffe jedoch dessen scenische Darstellung ohne so weitläuftige Anstalten zu erklären.

Vieles ließe sich gegen Genellis Hypothese einwenden; auch von Seiten des guten Geschmacks, dem schwerlich ein aus so heterogenen Bestandtheilen zusammengestücktes Werk zusagen könnte. Doch wozu Gründe häufen, da der Beweis

der Unmöglichkeit zur Widerlegung hinreicht? Was mühsam herbeigeschleppt war, mußte eben so durch die Thüren des Scenengebäudes fortgeschafft werden, um einer neuen Anordnung der Scene, die ebenfalls körperlich und schwer zu handhaben war, Platz zu machen. Das Getümmel der Lastträger und der Werkmeister auf der Bühne hätte in der Mitte eines Schauspiels eine große Störung gemacht und die empfangenen Eindrücke zerstreut. Genelli sieht auch ein, daß solche Anstalten versteckt werden mußten, und läßt das Auläum hinaufziehn. Die Dauer der Unterbrechung wäre auch so dieselbe geblieben: ohne Zeitverlust konnte es nicht abgehn. Nun wißen wir aber ganz zuverläßig (Virgil. Georg. III, 21—25.), daß Verwandlungen der Scene vor den Augen der Zuschauer bewirkt wurden, und zwar vermöge eines leichten Organismus in wenigen Augenblicken. Hätten aber auch die dramatischen Dichter jede Ortsveränderung im Laufe desselben Stücks vermieden, was keineswegs der Fall war, so mußte doch für jedes folgende eine neue Scene dargestellt werden. Die Länge der Komödien sowohl als der Tragödien wechselt von eilfhundert bis zu achtzehnhundert Versen. Da der gemeßenen Recitation noch beträchtlich viel Gesang eingemischt war, so dürfen wir die mittlere Dauer der Aufführung nicht auf weniger als drittehalb Stunden schätzen. Vier Schauspiele wurden an Einem Tage aufgeführt; das große Fest fiel ungefähr in die Zeit der Nachtgleiche: folglich blieb für die Erholung der Zuschauer und die neue scenische Einrichtung jedesmal nur eine halbe Stunde übrig, die zu jenen schwerfälligen Vorrichtungen nicht ausgereicht hätte.

Die irrigen Folgerungen, die bei einem solchen Vordersatze nicht ausbleiben konnten, namentlich die Behauptung, die Aussicht auf die nähere und weitere Ferne, auf die Hei-

mat und die Fremde, sei nicht zur Rechten und Linken der Schauspieler angebracht gewesen, sondern vermittelst eines von dem Maler angenommenen Horizontes hinter ihren Rücken und über ihr Haupt zurückgeworfen worden: diese und andere Folgerungen werden wir durch die ausdrücklichen Angaben der Dichter über die sichtbare Umgebung der Handlung zur Genüge beseitigt finden.

9.

Scenographie.

Man weiß, oder vielmehr man erinnert sich noch allenfalls, ja es wäre nicht viel daran verloren, wenn man es ganz vergeßen hätte, wie viel darüber gestritten worden ist, ob die Alten die Perspective gekannt haben, oder nicht. Die Verneinung ist, genau genommen, widersinnig: denn ohne Kenntniß von den Grundlagen der Linear-Perspective, und dem allgemeinen Gesetz der Beleuchtung fällt es unmöglich, selbst die einfachsten von ebenen oder krummen Flächen umschloßenen Körperformen richtig zu zeichnen, und Licht und Schatten innerhalb der Umrisse gehörig zu vertheilen. Folglich fiele somit alle Malerei weg. Gleichwohl ist jene Verneinung sogar von berühmten Männern sehr zuversichtlich vorgebracht worden. Namentlich von Lessing im Laokoon (1766), und ein paar Jahre später in den antiquarischen Briefen. Nachdem er dort höchst übereilt abgeurtheilt hatte, setzt er hier von neuem an; zweimal spielt er seine beiden Trumpfe aus: nämlich die Beschreibung des Pausanias von den Malereien des Polygnotus in der Lesche zu Delphi, und die Incorrectheiten der herculanischen Wandge-

mälde. Im Laokoon (S. 274.) sagt Lessing: „Die zwei großen „Stücke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pausanias eine so umständliche Beschreibung hinterlaßen hat, „waren offenbar ohne alle Perspective. Dieser Theil der „Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen.“ Ferner (S. 277.) „Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus „war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig „in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hintereinander zu stehen scheinen sollten, übereinander zu stehen schie„nen.“ — Hierdurch wird nichts weiter ausgesagt, als daß Polygnotus einen hohen Horizont angenommen habe. Ein hoher Horizont ist aber an sich kein Verstoß gegen die Perspective: dem Künstler steht die Wahl frei; wiewohl wir zugeben mögen, daß die Annahme eines hohen Horizontes für die Maler des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts zuweilen ein Nothbehelf gewesen ist, um Schwierigkeiten zu umgehen, die zu überwinden sie sich nicht getraueten. Die Behauptung würde auch dann nicht zuverläßig sein, wenn Alles von unten bis dicht an die Decke des Säulenganges Ein zusammenhängendes Gemälde gewesen wäre. Denn wenn der Vorgrund in der Ebene liegt, dahinter aber eine Anhöhe emporsteigt, so müßen allerdings auch bei einem niedrigen Horizont die entfernten Figuren über den Köpfen der vorderen erscheinen. Und wie soll denn die Grundfläche, d. h. der Boden, worauf die Figuren gestellt sind, an einer senkrecht stehenden Wand oder Tafel horizontal sein? Auch wenn die Grundfläche eine vollkommen wagerechte Ebene vorstellt, z. B. den marmornen Fußboden eines Tempels oder den getäfelten eines Sales, muß sie bis zu dem Horizont hinaufgeführt werden: es sei denn, daß der Horizont mit dem untersten Rande des Bildes zusammenfiele, was zwar

thunlich, aber geschmacklos ist. Die obigen Worte verrathen zur Genüge die gränzenlose Verworrenheit der Begriffe, worin Lessing damals befangen war. In den antiquarischen Briefen suchte er einzulenken, und jenem ungeschlachten Satze einen leiblicheren Sinn unterzulegen; aber das starre Gänzlich ließ sich nicht wegräumen. Mittlerweile hatte er auch, um auf den Kampf mit seinem Gegner Klotz beßer gerüstet zu sein, in Lehrbüchern der Perspective geblättert, an klarer Einsicht jedoch wenig gewonnen. Er ist immer noch ein Blinder, der andern Blinden den Staar stechen will.

Seitdem Goethe so einsichtsvoll über jenes große Werk gesprochen, und eine durch geschickte Künstler versuchte, in mancher Beziehung sehr lobenswerthe Restauration aus der Idee hervorgerufen; seitdem Letronne in seiner vortrefflichen Schrift über die Wandmalerei der Griechen darauf zurückgekommen ist: scheint es fast überflüßig, noch irgend eine Bemerkung über die Ungültigkeit des ersten Beweisgrundes nachzutragen. Jetzt weiß jeder, der die alte Kunstgeschichte nur eben mit den Lippen berührt hat, daß Polygnotus einer der frühesten Verbeßerer der Malerei war, die mehr als ein Jahrhundert nach ihm, im Zeitalter Alexanders des Großen, also weit später als die Bildnerei, unter den Griechen zur höchsten Vollendung gedieh. Sowohl in Bezug auf die Stufe der Kunst, als auf die Form des Gebäudes möchten jene Bilderreihen in der Lesche mit den Malereien am Campo santo in Pisa sich nicht unschicklich vergleichen laßen. Was würde man von der Logik eines vermeinten Kunstkenners sagen, der nichts andres als die letztgenannten gesehen hätte, und nun daraus folgerte, die Vollkommenheiten, die er hier vermißte, müßten auch den Werken der Meister des sechszehnten Jahrhunderts mangeln?

Die herculanischen Kunstschätze sind seit Lessings Zeit durch Ausgrabungen in den verschütteten Städten vielfach bereichert worden; und die erweiterte Vergleichung setzt uns in den Stand, ein allgemeines Urtheil zu fällen. Diese Wandgemälde rühren aus einem Zeitalter her, wo die Kunst die Hervorbringungen des schöpferischen Genius, wie eine reiche Erbschaft, bequem benutzt, mit ihrem Widerscheine glänzt, aber auch leicht in eine oberflächliche Manier auszuarten pflegt. Die Maler, mehr in Werkstätten geübt, als in Kunstschulen wißenschaftlich unterrichtet, hatten ihre Einbildungskraft durch den Anblick unzähliger Werke verschiedenen Ranges, doch sämmtlich noch aus einer guten Zeit, mit den anmuthigsten Bildern der Mythologie bevölkert, die ihr Pinsel wie ein ergiebiges Füllhorn ausschüttet. Allein sie malten aus dem Stegreif: daß sie keine Cartone gezeichnet, keine gründlichen Studien zu den einzelnen Gemälden gemacht, das lebende Modell nicht zu Rathe gezogen haben, erkennt man gar bald. Jugendliche Schönheit, sittsam nackt oder lüstern bekleidet, war ihr Lieblingsgegenstand, das Uebrige Nebensache, so sehr, daß sie nicht nur schwebende Figuren, sondern auch tanzende und springende Gruppen ohne alle Unterlage auf einem einfärbigen Hintergrunde hervorgehoben haben.

Die zur Bezeichnung des Schauplatzes der Handlung unentbehrlichen Umgebungen, ein Stück äußerer oder innerer Architektur, Baumgruppen, Felsenpartien, eine Aussicht auf das Meer, sind leicht hingeworfen. Mit der Richtung der meßbaren Linien, woran jeder Fehler sogleich in die Augen fällt, haben diese Maler sich nicht sonderlich den Kopf zerbrochen, wohl gar, des Effectes wegen, die Regel absichtlich verletzt. Ihnen hieraus ein Verbrechen zu machen, wo uns so viel Gefälliges, ja Bezauberndes dargeboten wird, ist eine

wahre Pedanterei. Vielmehr muß es in Erstaunen setzen, daß eine untergeordnete Klasse von Kunstgenoßen, Zimmerverzierer in den Privathäusern mäßiger Landstädte, so viel künstlerischen Sinn und einen so edlen Geschmack erwerben konnte.

Ein einziges unter den bisher ausgegrabenen Werken, die Alexander=Schlacht, in Mosaik zu Pompeji, dürfen wir mit Fug und Recht als eigentliche Copie eines berühmten Originals ansprechen, ja wir können mit ziemlicher Gewißheit dessen Urheber Philoxenus, einen Schüler des Nikomachus nennen *). Hier finden wir uns in eine unendlich höhere Region der Kunst versetzt. Welche Kühnheit der Gruppierung in dem Schlachtgewühl! welche Tiefe der individuellen und nationalen Charakteristik! welche Gewalt im Ausdrucke der Leidenschaften! Vor diesem erhabenen Meisterwerke möge, wer die Malerei der Griechen auf's Gerathewohl herabgewürdigt hat, dem hellenischen Genius knieend Abbitte thun.

Unter einsichtsvollen Kennern der Kunstgeschichte des klassischen Alterthums können abweichende Meinungen nur

---

*) Plin. H. N. Lib. XXXV, c. 36; 45. Discipulos habuit (Nicomachus) Aristidem fratrem, et Aristoclem filium, et *Philoxenum* Eretrium, cuius tabula nullis postferenda, Cassandro regi picta, continuit *Alexandri proelium cum Dario.* Hr. Letronne hat, ohne Zweifel durch einen Gedächtnißfehler, statt des Philoxenus den Aristocles genannt, Lettres sur la peinture historique murale, p. 152. Wenn unsere Annahme von dem Original der Mosaik richtig ist, so wird dadurch die Behauptung des geschmackvollen Antiquars, die auf Holz gemalten Bilder der Alten seien nur von geringem Umfange gewesen, auf einmal beseitigt. Das Original konnte nach der Eroberung von Macedonien weggeführt worden sein; es zierte vielleicht den Landsitz eines vornehmen Römers in Unteritalien, wo es dann der Mosaik=Arbeiter für seine Copie in der Nähe gehabt hätte.

über die Frage hervortreten, wie weit die Alten zu verschiedenen Zeiten es in der Perspective gebracht haben. Hierbei muß man wiederum die künstlerische Ausübung von der Theorie sorgfältig unterscheiden. Denn es könnte leicht sein, daß jene dieser vorangeeilt wäre. Die Malerei ist, nach dem allgemeinsten Begriffe, die Kunst, die Erscheinung körperlicher oder überhaupt sichtbarer Gegenstände auf eine Fläche zu übertragen, und ihr durch die Nachahmung Dauer zu verleihen. Die Perspective soll das dabei zu beobachtende Verfahren aus den Gesetzen des Sehens ableiten. Die Anlage zum Maler hingegen besteht in der Fähigkeit, sich des optischen Scheines bewußt zu werden, ihn in der Erinnerung festzuhalten, ja ihn aus der Einbildungskraft für nicht gegenwärtige oder bloß erdichtete Dinge hervorzurufen. Die Theorie vermag nur die Nothwendigkeit dessen zu erweisen, was schon in der unmittelbaren Wahrnehmung des geübten Sinnes liegt. Der Maler kann also gar wohl das Richtige treffen, ohne die Methode zu kennen, die ihn vor Abirrungen sichern soll. Was ein scharfer und geübter Sinn auf den ersten Blick entscheidet, das kann der Lehrer der Perspective erst durch den weitläuftigen Umweg geometrischer Demonstrationen wiederfinden. Ich lege hierauf einigen Nachdruck, weil Sulzer, der zwar kein scharfsinniger Kritiker, aber doch kein gedankenloser Nachsprecher war, Lessingen bedingter Weise beitritt. „Daß die Alten,“ sagt er, „es in der Wißenschaft „der Linear-Perspective eben nicht weit gebracht haben, sieht „man aus der schwachen Perspective des sonst wahrhaftig „großen Euklides deutlich genug“ *). Mit dieser Schwäche

*) Allgemeine Theorie der schönen Künste. Art. Perspective am Schluß.

mag es seine Richtigkeit haben: allein ich läugne aus obigen Gründen die Gültigkeit der Folgerung.

Ferner bleibt zu erwägen, ob nicht die Alten gewisse Aufgaben, die von den Neueren schon im sechszehnten Jahrhundert gelöst worden sind, absichtlich bei Seite gestellt haben, weil sie den Werth eines Kunstwerkes nicht nach der überwundenen Schwierigkeit, sondern nach dem gefälligen Eindrucke schätzten? Perspectivische Deckengemälde, wo die Aussicht nach oben geöffnet wird, haben sie gewiß nicht gehabt, und schwerlich hätten sie gemalte Kuppeln, wie die des Correggio in Parma, gebilligt.

Das wird von vorn herein zugestanden, daß die historische Malerei der Griechen, bevor sie ihre selbständige Vollendung erreichte, dem Basrelief Schritt vor Schritt nachgefolgt ist. Wie diese Art der Bildnerei, ließ sie die Umgebungen der lebenden Gestalten ganz weg, oder deutete sie nur flüchtig an, zog die Profilstellung und den Vordergrund vor, vermied die zurückfliehenden Gruppen und wußte nichts von Fernen. Bei den Neueren fand das Gegentheil statt: die Bildnerei griff in das Gebiet der Malerei hinüber, sie ließ sich von ihr auf eine Irrbahn verleiten. So kamen Basreliefs zum Vorschein, wo ganze Schichten von Köpfen sich über einander aufthürmen, und der obere Raum mit architektonischen Linien in allen möglichen Richtungen, oder mit Landschaft angefüllt ist; wobei es dann auch an gemeißelten oder in Erz gegoßenen Wolken nicht zu fehlen pflegt. So blieb es von den bewunderten Pforten des Ghiberti an bis zum Algardi, ja noch viel später, bis durch das Studium der Antike richtigere Begriffe von den Gränzen der beiden Künste verbreitet wurden.

Als nun in Athen durch die Anforderungen der dra-

matischen Dichtung die Scenographie hervorgerufen ward, mußte die Malerei eine der früheren ganz entgegengesetzte Richtung nehmen. Was bisher ihr einziges Augenmerk gewesen war, die Aufstellung lebender Gestalten, fiel ganz weg, weil die Schauspieler erst die Bühne bevölkern sollten die Umgebung, architektonische oder landschaftliche, ward zur Hauptsache. Zum Glück war die allgemeinste und wichtigste Aufgabe ziemlich leicht: der Maler durfte nur bei dem Baumeister in die Schule gehen. In zweiundzwanzig Tragödien unter zweiunddreißig der Nachwelt aufbewahrten, bewegt sich die Handlung vor einem Pallast oder in einem Tempel. Gleich nach den persischen Kriegen nahm die Baukunst in Griechenland einen hohen Aufschwung. Im stolzen Gefühl der errungenen Freiheit, durch die Kriegsbeute an Sklaven und andern Gütern bereichert, wollten die Hellenen ihre Wohnsitze mit dauerhaften Denkmälern ausgeschmückt sehen. Karthagische Kriegsgefangene waren die Werkleute der herrlichen Tempel von Agrigent. Die Krone Athens, der Parthenon und die Propyläen, wurden während der Blüthezeit der dramatischen Kunst errichtet. Es ist nicht denkbar, daß so vollendete Gebäude, deren Schönheit in der harmonischen Gliederung besteht, ohne geometrische Aufrisse, Orthographien, ausgeführt worden wären. Vermöge der Einrichtung der Bühne konnte der Scenograph, ja er mußte eine solche Ansicht der Tempel und Palläste geben, wobei die perspectivische Abbildung sich der geometrischen am meisten nähert *).

*) Vitruvius unterscheidet die drei Arten architektonischer Zeichnung, ichnographia, orthographia, scenographia, kurz, und bei dem letzten Begriff nicht ohne einige Dunkelheit. Die erste Art, der Grundriß, geht uns hier nicht an. Orthographia est erecta frontis imago modiceque picta (ex) rationibus operis futuri figura. Modice

Die vornehmsten Zuschauersitze, an der Mitte des innern Halbkreißes, lagen ohngefähr in der Entfernung von der Decoration, wohin man zurücktreten muß, um die ausgedehnte Fronte eines gegenüberliegenden Gebäudes in Einen Ueberblick zusammenzufaßen. Auf diese Stelle bezog der Scenograph seinen Gesichtspunkt und seinen Horizont, den er niedrig, in der Höhe einer menschlichen Statur, annahm. Der gemalte Pallast oder Tempel mit seinen Nebengebäuden lief dem Durchmeßer des Halbkreißes vorn an der Orchestra parallel. Die kürzeste Linie, von dem Gesichtspunkte dahin gezogen, macht mit der Fronte einen rechten Winkel; der Augenpunkt fiel also auf das Obertheil der Mittelthüre.

Wenn nun das gemalte Hauptgebäude und die Nebengebäude sich dicht aneinander schloßen, wie aus vielen Zügen erhellet, daß dieß wirklich der Fall war; oder wenn die

heißt nach dem wahren Verhältnisse der Maße, ohne Rücksicht auf die Erscheinung. Futuri operis, sagt Vitruvius bedeutsam, weil der geometrische Aufriß vor der Ausführung des Baues entworfen werden muß. Scenographia ist ihm jede perspectivische Zeichnung, sie möge nun für die Bühne bestimmt sein, oder nicht. Scenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio, ad circinique centrum omnium linearum responsus. Eine perspectivische Zeichnung kann nur vermittelst der Beleuchtung ihre volle Wirkung thun; deswegen sagt er adumbratio. Sie kann zugleich die Fronte und das Profil eines viereckigen Gebäudes zeigen, aber nur in einer schrägen Stellung, folglich mehr oder weniger verkürzt. Circini centrum ist der Augenpunkt; der Begriff des Horizontes ist übergangen. Vitruvius hat bei dem zweiten Satze offenbar eine andre Aufgabe im Sinne gehabt, als bei dem ersten: nämlich eine der Fronte gerade gegenüber entworfene perspectivische Zeichnung. Denn im Bilde laufen nur solche Parallel-Linien der Wirklichkeit, in Gedanken fortgesetzt, in dem Augenpunkt zusammen, welche in der Grundebene liegen und die Grundlinie in rechten Winkeln durchschneiden.

Zwischenräume durch Einfaßungsmauern gedeckt wurden, so erschien nichts als die Fronte, und es war keine Gelegenheit da, die rückwärts liegenden Theile, die Flanken, in ihrer Verkürzung darzustellen. Jeder kann sich dieß durch die Betrachtung wirklicher, weit ausgedehnter Gebäude anschaulich machen. Ich wähle z. B. die Tuilerien vom Carrousel-Platze her, in gehöriger Entfernung, der Mitte gerade gegenüber, angeschaut. Dieser Pallast läßt sich, zwar nicht in Bezug auf den fehlerhaften Geschmack, wohl aber wegen der Ausdehnung in die Länge, wegen der symmetrischen Gliederung der scharf abgegränzten Theile, und wegen der Hervorhebung der Mitte und der beiden Enden durch einen höheren Bau, mit der Hauptdecoration einer attischen Tragödie einigermaßen vergleichen.

Der Scenograph konnte eben so wenig, als der Architekt, eine Zeichnung in verjüngtem Maßstabe entbehren, ehe er an die Ausführung gieng, um den bestimmten Raum, den sein Gemälde ausfüllen sollte, gehörig zu vertheilen. Dieß Gemälde konnte er in der beabsichtigten Größe nicht auf eine untheilbare Fläche auftragen, wie bei Wandmalereien: er brauchte dazu Streifen von Leinwand oder Bretter, die sich nachher an einander fügen sollten, deren Zahl also auf seinem Entwurfe durch senkrechte Linien bezeichnet sein mußte. In Einem Stücke hatte er aber einen großen Vortheil vor dem Baumeister voraus. An einem geometrischen Aufriß läßt sich nicht immer mit Sicherheit beurtheilen, wie das Gebäude, im Großen verwirklicht, an dem bestimmten Platze sich ausnehmen wird. Ist man aber mit der mühsamen Ausführung in Stein einmal vorangeschritten, dann ist es zu spät, um die nun erst entdeckten Fehler zu verbeßern. Der Scenograph hingegen, bei seiner flüchtigen Arbeit, brauchte hierzu nur einen

naßen Schwamm. Eine feine Ausführlichkeit wäre für die entfernten Zuschauer verloren gewesen: er bedurfte breite und derbe Pinselstriche und schroffe Uebergänge der Tinten. Für die Täuschung war eine kräftige und durch das Ganze hindurchgehende Beleuchtung die Hauptsache. An Schließung des Lichtes war nicht zu denken: unsere Maler bewirken diese durch Schattenpartieen, die sie willkürlich in den Vorgrund setzen; der Scenograph aber hatte keinen Vorgrund, da die Architektur in gerader Linie fortlief. Auch bei andern malerischen Darstellungen fällt die Forderung, das Licht zu schließen, in gleichem Grade mit dem größeren Umfange des Bildes weg. Der Scenograph, der sein Werk im Freien ausstellte, konnte keine Rücksicht auf die während der Aufführung mehrerer Schauspiele wechselnden Tageszeiten nehmen. Wenn er das Licht seitwärts einfallen ließ, jedoch etwas von oben her und mit einer geringen Neigung gegen die Hauptlinie, so behielt er hinreichende Massen von Schatten, um den Schein der Rundung an gewissen Theilen, z. B. an den Säulen, zu bewirken; dieß hatte zugleich den Vortheil, daß die Schlagschatten der vorragenden oder gänzlich freistehenden Glieder auf die Wandfläche zurückgeworfen wurden. Vitruvius sagt in einem Abschnitte, wo er von den optischen Täuschungen handelt: „So scheinen an den gemalten Scenen die „Abstände der Säulen, die Vorsprünge der Kragsteine und „Karnieße, die Gestalten der Bildsäulen hervorzuragen, wie„wohl alles unbezweifelt eine nach der Richtschnur gemeßene „ebene Tafel ist“ *).

---

*) Quemadmodum etiam in scenis pictis videntur columnarum proiecturae, mutulorum ecphorae, signorum figurae prominentes, cum sit tabula sine dubio ad regulam plana. (L. VI, cap. 2.) Man

Die Decorationen, welche die Bühne auf drei Seiten einfaßten, fielen dem Zuschauer auf einmal in die Augen, und sollten zusammen Ein Ganzes bilden. Es durfte also nichts Widersprechendes darin vorkommen. Wenn nun die oben beschriebene Beleuchtung auch auf die beiden Seitendecorationen angewandt ward, so mußte sie, vermöge deren verschiedener Aufstellung, eine andere Wirkung hervorbringen. Die eine trat in ein volleres Licht, die andere wich in den Schatten zurück. Dieser Gegensatz wurde durch die Hauptdecoration vermittelt; und da die Nebenbilder mehr oder weniger entfernte Gegenstände vorstellten, so waren hier ohnehin gedämpftere Farbentöne erforderlich. Der Maler brauchte nicht zu einem hohen Horizont seine Zuflucht zu nehmen, um die vorgeschriebene Höhe genugsam auszufüllen. Rechts ward in den Tragödien gewöhnlich die Stadt abgebildet, wo das Königsgeschlecht seinen Sitz hatte. Am häufigsten kommen Thebe, Argos, Athen, Korinth vor; und diese Städte, in der Ebene oder am Abhange liegend, schloßen sich an eine Felsenburg an, die gleichsam ihre Krone war. Links war das Gemälde landschaftlicher Art, ein Gebirge, das Meer, ein Fluß, oder sonst etwas dergleichen *). Beide Bilder konnten ihren Vorgrund haben, hinter welchem sich dann eine weitere Aussicht öffnete. Bei der Abbildung der Stadt war allerdings Kenntniß der Linear-Perspective anwendbar: Mauern und Thürme, Thore, Tempel und andere Gebäude

---

könnte diese merkwürdige Stelle auch gegen Genellis Hypothese von der Körperlichkeit der scenischen Architektur verwenden, wenn sie nicht durch die früher angeführten Beweise schon genugsam widerlegt wäre.

*) Poll. Onomast. Lib. IV, c. XIX. §. 181. *Κατεβάλλετο δὲ (τὰ καταβλήματα) ἐπὶ τὰς περιάκτους ὄρος δεικνύντα, ἢ θάλατταν, ἢ ποταμὸν, ἢ ἄλλο τι τοιοῦτον.*

mußten durch die Entfernung verkleinert und vermöge schräger Stellungen in einer Verkürzung erscheinen. Für die täuschende Darstellung einer Landschaft kam es mehr auf Beobachtung der Luftperspective an. Der Maler konnte hier sein Bild so reich und mannichfaltig ausstatten, wie es ihm beliebte, z. B. hinter Bäumen oder Gebüsch bewaldete Hügel, in der Ferne noch höhere Gebirge oder Felskuppen anbringen, ohne von dem niedrigen Horizont abzuweichen. Nur in dem Falle, daß ihm aufgegeben war, das Meer und nichts als das Meer darzustellen, konnte ein Mißverhältniß entstehn. Denn da der Horizont mit der Gränze zusammenfällt, wo Luft und Waßer sich zu berühren scheinen, so hätten die Wellen nur einen schmalen Streif am unteren Rande des beträchtlich hohen Bildes angefüllt, und ein großer leerer Raum wäre für den heitern oder bewölkten Himmel übrig geblieben. Auch sehen wir, daß die herculanischen Maler, wo sie einen freien Anblick auf das uferlose Meer öffnen mußten, zuweilen einen hohen Horizont gewählt haben; sogar im Widerspruche mit sich selbst, wenn nämlich die Gruppe im Vordergrunde aus dem gewöhnlichen niedrigen Gesichtspunkte genommen war *). Geübten Betrachtern kann der Fehler nicht entgehen; andern fällt er vielleicht nicht störend auf, weil man in der Natur zum Anblick des Meeres den Begriff der Unermeßlichkeit mitbringt, und daher leicht eine ausgedehntere Fläche zu sehen glaubt, als man wirklich siehet.

*) So ist in zwei schönen Darstellungen der auf Naxos verlaßenen Ariadne, und bei der Gruppe von Phrixus und Helle die Wellengränze nahe an den oberen Rand des Bildes gerückt. (Mus. Borbon. Vol. VIII, Tav. 4. Vol. XI, Tav. 34. Vol. VI, T. 19.) Meistentheils haben jedoch die Maler die Aussichten auf das Meer aus dem richtigen Standpunkte gefaßt.

Indessen konnte der Maler auch da, wo eine unbewohnte Küste geschildert werden sollte, wie im Prometheus und Philoktetes, oder wie es in der verlornen Andromeda des Euripides der Fall war, zu Felsenpartieen als einem Theil des Ufers oder eines Vorgebirges seine Zuflucht nehmen. Mit Seehäfen, die Pollux ausdrücklich unter den Gegenständen der Nebenbilder nennt, hatte es noch weniger Schwierigkeit. Wodurch hätte ein Hafen beßer kenntlich gemacht werden können, als durch die vor Anker liegenden oder in der Nähe segelnden Schiffe? Und diese ragten ja auch bei einem niedrigen Horizonte über die Waßergränze hinauf.

Pollux bedient sich bei der Vertheilung der Decoration der Ausdrücke rechts und links. Diese sind aber, an sich und ohne eine nähere Bestimmung, die er nicht giebt, zweideutig: sie können entweder auf die Zuschauer oder die ihnen entgegentretenden Schauspieler bezogen werden. Die eine oder die andere Annahme wäre auch ziemlich gleichgültig, da der Gegensatz der Nebenbilder doch derselbe bleibt, wenn nur die Unterscheidung folgerecht durchgeführt ist. Dieß scheint aber in dem vorliegenden Text des Pollux, vermuthlich durch Schuld der Abschreiber, nicht beobachtet zu sein; ich schließe aus dem Zusammenhange, daß die beiden Wörter ein paarmal ihre Stelle vertauscht haben. Ich nehme die Beziehung auf die Zuschauer als die natürlichste an. Nun heißt es: „Wenn die Periakten sich herumdrehen, so verändern die an „der rechten Seite den Ort, beide zusammen aber verwandeln „die Gegend." Hierbei ist kein Mißverständniß möglich. Der Glossograph sagt nicht gerade, daß die Verwandlung der Scene nur theilweise vollbracht worden sei; ich sehe aber nicht ein, warum dieß nicht in gewissen Fällen hätte geschehen dürfen, wenn nämlich die Periakten der linken Seite

nur eine unbestimmte Landschaft, z. B. Wald und Hügel, zeigten. Die gewöhnlichste Beschaffenheit des tragischen Schauplatzes war ein königlicher Pallast in der Mitte zwischen der Stadt, wozu er gehörte, und einer Aussicht in die Ferne. So war in dem ersten Oedipus der Pallast der Labdakiden die Hauptdecoration, an der einen Seite sah man die Stadt Thebe mit der Kadmea, an der andern das Gebirge Kithäron. Nach der eben erwähnten Angabe lag demnach die Stadt den Zuschauern rechts. Da nun der Chor am häufigsten seine Heimat in der Stadt hatte, so rückte er dann von eben daher in die Orchestra ein.

Es ist auffallend, daß Pollux hier, wo er von der tragischen Scene handelt, zweimal einen Hafen unter den abgebildeten Gegenständen erwähnt. In den vorhandenen Tragödien finden sich hiervon keine sichern Beispiele; was uns nicht wundern darf: denn von den drei vornehmsten Schauplätzen tragischer Handlungen, Thebe, Argos und Athen, hatte die erste Stadt gar keinen Hafen, und den beiden andern lagen ihre Hafenplätze in beträchtlicher Entfernung. Wenn also der Glossograph eine von diesen im Sinne hatte, so konnte er unmöglich den Hafen und die Stadt in Ein Bild zusammenwerfen. Die Ankunft eines Schauspielers aus der Stadt oder vom Hafen her mußte ja in gerade entgegengesetzter Richtung stattfinden *).

---

*) Man vergönne mir den Versuch, durch einige berichtigte Leseparten den Pollux mit sich selbst in Uebereinstimmung zu bringen. Ich lege die ganze Stelle (Lib. IV, c. XIX. §. 126. 127.) nach dem angenommenen Texte vor, und setze meine Vorschläge in Klammern. Den zunächst vorhergehenden Satz habe ich schon im siebenten Abschnitt übersetzt. Nun folgt: ἡ μὲν δεξιὰ, τὰ ἔξω (ἐκ) πόλεως δηλοῦσα, ἡ δ' ἀριστερὰ, τὰ ἐκ (ἔξω) πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ

Die Scenenbilder wurden entweder auf Holztafeln oder auf Leinwand gemalt. (Pollux, Onomast. §. 131.) Frei hängende

---

λιμένος. Der Sprachgebrauch des Verfaßers, die sämmtlichen Periakten an einer Seite durch den Singular zu bezeichnen, ist uns schon bekannt. (Vgl. S. 288.) Durch die Umstellung zweier einander ähnlichen Partikeln ist nun Alles mit dem Folgenden in Uebereinstimmung gebracht. — „Die Periakten-Reihe zur Rechten zeigt „die Gegenstände von der Stadt her; die zur Linken die Gegen„stände außerhalb der Stadt und vorzüglich vom Hafen her." — Hierauf folgt ein Satz: *καὶ θεούστε — — — ἀδυνατεῖ*, der sich offenbar ungehörig hierher verirrt hat, weswegen ich ihn übergehe. *Εἰ δὲ ἐπιστρέφοιεν αἱ περίακτοι, ἡ δεξιὰ μὲν ἀμείβει τόπον· ἀμφότεραι δὲ χώραν ὑπαλλάττουσι.* Dieser schon oben erklärte Satz ist die Grundlage meiner Beweisführung. — *Τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν δεξιὰ ἀγρόθεν, ἢ ἐκ λιμένος, ἢ ἐκ πόλεως ἄγει.* — Hier wird nun alles eben Gesonderte und einander Entgegengesetzte verwirrt zusammen geschüttet. Die Leseart ist verfälscht, Ein Wort versetzt, und zwei Wörter sind ausgefallen. Es muß heißen: *Τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν ἀριστερὰ ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος, ἡ δὲ δεξιὰ ἐκ πόλεως ἄγει.* — „Von den beiden Seiten„Eingängen (an der Orchestra) führt der zur Linken von der Land„schaft oder dem Hafen, der zur Rechten aber von der Stadt her." — *Οἱ δὲ ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικνούμενοι, κατὰ τὴν ἑτέραν (καθ' ἑκατέραν) εἰσίασιν· εἰσελθόντες δὲ κατὰ τὴν ὀρχήστραν, ἐπὶ τὴν σκηνὴν διὰ κλιμάκων ἀναβαίνουσι.* „Die anderswoher „zu Fuß Ankommenden aber treten durch einen von beiden Ein„gängen auf; und wenn sie in der Orchestra angelangt sind, steigen „sie vermittelst der Treppen auf die Bühne." — Wer die angenommene Leseart behaupten will, muß den Ausdruck ‚anderswoher (*ἀλλαχόθεν*)' bloß auf das zunächst vorhergehende ‚aus der Stadt' beziehen. Aber dann wäre die Angabe ausgemacht irrig. Denn einzelne Schauspieler eben so wohl wie der Chor treten gleichermaßen an der rechten und an der linken Seite der Orchestra ein. Der Schauspieler braucht aber nicht gerade aus der Stadt oder aus der Landschaft, die auf den Nebenbildern gemalt sind, herzukommen.

Draperien waren bei der ganzen Einrichtung der Decoration nicht anwendbar. Die Leinwandstreifen mußten also über Blindrahmen gespannt werden. Pollux scheint sie besonders der Bekleidung der Periakten zuzueignen, deren hölzernes Gerüst schon drei Blindrahmen darbot, woran die bemalte Leinwand nur an den vier Ecken befestigt zu werden brauchte. Für die Hauptdecorationen waren aber Holztafeln angemeßener, besonders wegen der Verwandlungen.

Es wird nirgends gemeldet, daß das Gemälde die Fronte des Scenengebäudes ganz bis oben verdeckt habe; und wir dürfen die gewaltige Masse von Material und die weitläufige Arbeit nicht ohne Noth durch unsre Voraussetzungen vermehren. Jene Fronte erhob sich an dem großen Theater wenigstens 80 Fuß hoch über die Bühne, und nach meiner Berechnung blieb bei den höchsten Gebäuden, den Tempeln, mit 50 Fuß noch Raum genug für die umgebende Luft über dem Giebel übrig. Wenn aber das Mittelbild landschaftlicher Art war, wie im Philoktetes und im Oedipus auf Kolonos, so konnte der Scenograph die Höhe seines Gemäldes beliebig noch mehr beschränken. Dieses mußte eine regel-

Die Richtung seines Ganges bedeutet nur im Allgemeinen die Ankunft aus der Fremde oder aus der Heimat. Ein Beispiel wird meine Berichtigung und Uebersetzung des Textes rechtfertigen. Im ersten Oedipus, wie ich oben bemerkt habe, zeigte die Decoration zur Rechten die Stadt Thebe, die zur Linken das Gebirge Kithäron. Von dieser Seite tritt Kreon unten auf, (V. 78—90.) von Delphi, also anderswoher, zurückkommend. Nachher tritt Tiresias von der entgegengesetzten Seite ebenfalls an der Orchestra auf (V. 297—9.); er kommt jedoch nicht aus der Stadt, sondern aus der Umgegend: als ein Deuter des Vogelfluges brauchte er eine Wohnung im offenen Felde und den freien Ausblick nach allen Himmelsgegenden.

mäßige Figur haben: es war demnach oben durch eine wagerechte Linie, vermuthlich mit einer Randverzierung, abgeschnitten. Daß die Zuschauer darüber hinaus einen Theil des wirklichen Scenengebäudes erblickten, konnte nicht störend auffallen. Wenn ein Gemälde sinnlich täuschen soll, nämlich so, daß der Beschauer an die körperliche Gegenwart der dargestellten Dinge glaube, so muß man es, wie im Diorama, durch eine fensterähnliche Oeffnung sehen, die dessen Gränzen verbirgt. Aber diese ohnehin mit einem ächt künstlerischen Streben nicht wohl vereinbare Wirkung stand in dem offnen griechischen Theater nicht zu erreichen. Die architektonische Umgebung fiel überall in die Augen, und vertrat bei der Decoration die Stelle eines Rahmens.

Daß die Griechen auf eine Mauerbekleidung aus Kalk oder Gyps sehr dauerhaft zu malen verstanden, beweist die Beschreibung des Pausanias von den Gemälden in Delphi, die schon sechs Jahrhunderte gestanden hatten; und die Wandmalereien der verschütteten Städte lehren es uns alle Tage. Auch ein Apelles, ein Parrhasius haben für die Unvergänglichkeit ihrer Farben auf geglätteten Holztafeln gesorgt. Der Scenograph hingegen malte auf roh behobelte Bretter von gemeinem Holz oder auf grobe Leinwand; er mußte flüchtig arbeiten: sonst wäre er nie damit fertig geworden, eine Fläche von 10,000 Quadratfuß oder mehr aus seinen vollen Farbeneimern zu überpinseln. Auf Dauerhaftigkeit konnte er also wenig Anspruch machen. Indessen ist es doch nicht glaublich, daß durch den Gebrauch einiger Stunden die Farben verblichen und die Umrisse erloschen wären. Wir sehen, daß der gewöhnliche Königspallast mit seinen drei Thüren auf die sichtbare Handlung vieler Tragödien gleichermaßen paßt. Warum hätte man also eine schon fertige Hauptdecoration

nicht wiederholt aufstellen sollen? Wenn man für die glänzende Ausstattung eines neuen Stücks Aufwand machen wollte, so wurde er ersprießlicher auf andre Dinge, z. B. auf die Pracht der Kleidungen, verwandt. Die Städte des Nebenbildes zur Rechten kamen ebenfalls wieder; die Landschaften zur Linken waren noch unbestimmter, und man wird ihnen keine geographische Rechenschaft abgefordert haben. Freilich haben wir auch Beispiele genug von Dramen, wo besondre Vorrichtungen und Abänderungen nöthig waren. Für den spätern Zeitraum, als die Fruchtbarkeit der tragischen Muse sich erschöpft hatte, und nur die Werke der alten Meister wieder auf die Bühne gebracht wurden, scheint es mir ausgemacht, daß die herkömmlichen Decorationen zu dem Vorrath des öffentlichen Theatergebäudes gehörten.

10.

Stil der gemalten Architektur.

In siebzehn Tragödien der drei attischen Tragiker liegt der Schauplatz vor einem königlichen Pallast; nur in fünfen (den Eumeniden, dem Jon, der Jphigenia in Taurien, den Herakliden und den Schutzflehenden des Euripides) vor einem Tempel.

Gleichwohl werden wir die Erörterung der Bauart, die an solchen Decorationen nachgeahmt wurde, am füglichsten mit den Tempeln eröffnen. Denn wie der Olymp mit Göttern, so waren überall, wo Griechen wohnten, die Städte und Landschaften mit Tempeln bevölkert. Bei einer so häufigen Kunstübung nach priesterlicher Vorschrift konnte es

nicht fehlen, daß der Tempelbau nach den verschiednen Gattungen, dem Umfange, den Säulenordnungen und den Verhältnissen der Glieder zu einem vollkommenen System ausgebildet war. Deswegen kennen wir die Tempel der Alten genauer, als ihre übrigen öffentlichen Gebäude. Vitruvius giebt Erklärungen von einer Menge griechischer Kunstwörter, die sonst bei keinem alten Autor vorkommen, und uns durch ihn allein aufbewahrt sind. Für die bedingte Gültigkeit seiner Vorschriften haben wir an den noch vorhandenen Tempelruinen einen Prüfstein. Viele dieser Ueberreste sind beträchtlich genug, um mit Sicherheit Restaurationen entwerfen zu können. Nur eins fehlt den gelehrten Versuchen, das Zertrümmerte und Verwitterte wieder herzustellen, der reiche Schmuck, womit die griechischen Baumeister die Wohnungen der Götter von außen und innen bekleideten, durch Hülfe der monochromischen und polychromischen Wandmalerei, auch wohl der historischen, vornehmlich aber der Bildnerei. Das so wesentliche Verhältniß der Sculptur zur Architektur ist unserm großen Winckelmann durchaus fremd und unerkannt geblieben, weil er allzu einseitig von dem Grundsatze ausgieng, eine Statue oder Gruppe müße etwas für sich Bestehendes sein, und aus jedem Gesichtspunkte betrachtet werden können; dann auch, weil er, die Wahrheit zu gestehen, für schöne Architektur keinen Sinn hatte.

Es lag nicht in der Denkart griechischer Künstler, in ihren Werken antiquarische Gelehrsamkeit anbringen zu wollen. Der Scenograph ergrübelte nicht, wie etwa die Tempel und Königspalläste der heroischen Vorzeit ausgesehen haben möchten: er wählte die veredelte Bauart seines oder des zunächst vorhergehenden Zeitalters. Dieß behaupten wir mit voller Gewißheit, da Euripides sogar einem barbarischen Volke

hellenische Baukunst zuschreibt. Der Tempel der Diana in Taurien war dorisch; nur nach der alterthümlichen Art, wo die viereckigen Räume zwischen den Triglyphen, die Metopen, noch offen gelaßen wurden. (Iphig. Taur. 113.)

Bei demselben Dichter finden sich noch zwei andere Erwähnungen der Triglyphen (Bacchae 1214. Orestes 1372.), die immer ein untrügliches Kennzeichen der dorischen Säulenordnung sind, wie sie denn auch in der zuletzt angeführten Stelle dorisch genannt werden.

Ein einziges Mal spielt Euripides auf die Form der ionischen Säule an. Iphigenia, als Priesterin in Taurien, sieht in einem prophetischen Traume den Pallast ihres Vaters durch ein Erdbeben einstürzen, Nur Eine Säule bleibt aufrecht stehen, von deren Kapitäl blonde Locken herabwallen: sie verwandelt sich in menschliche Gestalt; es ist ihr Bruder Orestes. (Iphig. Taur. 44—53.) Die Locken bedeuten die Voluten. Das Gleichniß ist so treffend und anmuthig, daß sogar die Baumeister die Erfindung des ionischen Kapitäls aus der Nachahmung eines jugendlich umlockten Hauptes abgeleitet haben.

Für die Tragödie, die sogar die menschliche Gestalt zu vergrößern strebte, war ein einfacher Bau in großem Maßstabe angemeßener, als ein vielgegliederter, dessen einzelne Theile kleiner ausgefallen wären. Indessen durfte man doch einem so altberühmten und vielbesuchten Tempel, als der delphische war, nicht weniger als sechs Säulen in der Fronte geben, sonst hätte er das Ansehen einer Kapelle bekommen. Das Verhältniß der dorischen Säulenordnung war ursprünglich für den Schaft mit Inbegriff des wenig austragenden Kapitäls sechsmal der Diameter der Säule an der Basis; später wurde noch ein siebenter Diameter zugesetzt. (Vitruv.

scenische Anordnung hingegen gestattete nur drei Thüren für den Eintritt der Schauspieler. Die Gebäude mußten sich also fest an einander schließen; die Wohnungen für Priester oder Priesterinnen auf der einen, für Tempeldiener auf der andern Seite konnten durch Einfaßungsmauern mit dem Tempel verbunden sein. Solche, dem innern, geweihten Bezirke zum Schutz dienende, und zwar hohe, schwer zu übersteigende Mauern neben dem Tempel der Diana werden ausdrücklich erwähnt *).

Es kommen jedoch unter den Ruinen Beispiele von sechssäuligen Tempeln ohne Säulenflügel vor: das Erechtheum in Athen war ein solcher **). Wir haben dieß folglich nicht als einen dem scenischen Bedürfnisse zu lieb gewagten Verstoß gegen die Regeln der Baukunst zu halten.

Die Stufen durften auch an einem gemalten Tempel nicht fehlen: diese Erhöhung über die gemeinen Wohnungen der Menschen war ein Kennzeichen der heiligen Bestimmung. Nach der Ansicht der Ruinen scheinen die umflügelten Tempel gewöhnlich nur drei Stufen gehabt zu haben. An einem bloß vor der Fronte, oder vor beiden Fronten mit Säulen versehenen Tempel (prostylos, amphiprostylos) konnten beliebig mehrere angebracht werden. Nur mußte, der guten Vorbedeutung wegen, die Zahl immer eine ungleiche sein. Solchergestalt setzte der Bittende den rechten Fuß auf die unterste Stufe, und betrat wiederum mit demselben die Bodenfläche (stylobates) des Säulenganges. Für die Bühne war die geringere Zahl die bequemste. Sehr zahlreiche Stufen hätten

*) Iphig. Taur. 96. sq.:
ἀμφίβληστρα γὰρ τοίχων ὁρᾷς
ὑψηλά.

**) Stuart Antiquities of Athens. Vol. II. C. II. Pl. 3, 4.

den Raum auf dem Proscenium beengt. Ferner führten die Thüren des steinernen Scenengebäudes auf den ebenen Boden der Bühne. Sie durften nicht verbauet werden. Wenn jedoch ein Schauspieler auf einem erhöheten Stande eintreten sollte, so mußte hinter der Decoration ein Gerüste von gleicher Höhe mit der vor derselben liegenden Treppe angeschoben sein.

Die Tempelthür durfte wegen einer vielleicht erforderlichen Exostra in der Breite zwischen den beiden Pfosten nicht weniger als sechs Fuß haben. Die nach außen ganz aufgeschlagenen und an die Wand angelehnten Thürflügel nahmen folglich den doppelten Raum ein; und hieraus ergiebt sich eine Weite von wenigstens zwölf Fuß für das mittelste Intercolumnium, wie wir sie oben annahmen. Denn die Thürflügel durften die Säulenschäfte nicht decken, nicht einmal ihren Rand berühren: dieß hätte alle malerische Täuschung zerstört, weil es in der Wirklichkeit wegen des Abstandes unmöglich war.

Zuweilen, z. B. wenn der hervortretende Gott von dem Stylobat herab eine gebieterische Rede zu sprechen hatte, (Eumenid. 179. sq.) möchte man wohl geneigt sein, eine frei stehende Säulenreihe nebst Gebälk und Giebel anzunehmen. Von einer körperlichen Ausführung war dieß noch sehr verschieden: es waren bemalte Bretter, nur nach den Umrissen der architektonischen Glieder ausgeschnitzt. Auf jeden Fall mußten aber die Stufen, deren oberer Rand nach den Regeln der Baukunst dicht vor dem Fuß der Säulen lag, einen geräumigen Treppenstuhl haben, sonst hätte der Auftretende, schon während die Thürflügel sich öffneten, um ihn hindurch zu laßen, sich beeilen müßen hinabzusteigen, was mit einer ruhigen Haltung unverträglich ist.

An Gelegenheit zu mannichfaltiger Ausschmückung konnte

es dem Scenographen nicht fehlen. Die Griechen liebten an ihren öffentlichen und besonders an den geheiligten Gebäuden heitere Farbenpracht und metallischen Glanz. Sogar an dem Tempel der taurischen Diana lobt Euripides das goldverzierte Gesimse *). Die Säulen konnten schlicht oder geriefelt gemalt werden, mußten jedoch immer marmorn und der Schaft aus einem einzigen Block gehauen zu sein scheinen. Auch bei der dorischen Bauart waren an untergeordneten Theilen ionische und korinthische Säulen erlaubt. Die verschiedenen Gattungen der Skulptur hatten jede ihr bestimmtes Verhältniß zur Baukunst: ein Fries wurde mit flach erhobenen Figuren bedeckt; in die zwischen den Triglyphen vertieften Metopen paßten hoch erhobene Gruppen mit einzelnen, ganz abgelösten Gliedern am besten; das Giebelfeld füllte seinen Raum eines gleichschenkeligen Dreiecks mit stumpfem Winkel durch freistehende Statuen aus; auf den Akroterien endlich fanden aus Erz gegoßene, nicht selten vergoldete Gebilde den schicklichsten Platz. Vitruvius nennt ausdrücklich gemalte Bildsäulen unter den Aufgaben der Scenographie; Euripides beschreibt deren nicht weniger als zwölf an dem delphischen Tempel: aber für den umnebelten Blick der meisten Ausleger blieb seine Sorgfalt ohne Erfolg.

An Pracht mochten die Palläste der Tragödie mit den Tempeln wetteifern. Der Scenograph brauchte deshalb kein Antiquar zu sein, oder die vergeßenen Ruinen von Orchomenos und Mykene besucht zu haben: Homers Beschreibungen in der Odyssee gaben ihm reichlich Anlaß dazu, ohne seine Erfindung zu beschränken. Die Erhöhung des ganzen Gebäudes auf Stufen fiel bei den Pallästen weg. Sie hätten

*) Iphig. Taur. 128. εὐστύλων ναῶν χρυσήρεις θριγκούς.

die Thore nach außen zur Durchfahrt von Wagen untauglich gemacht, da doch zu einer großen fürstlichen Hofhaltung Stallungen für Pferde an den innern Höfen gehörten (Bacchae, 509. Orest. 1448.). Das unterscheidendste Merkmal der Tempel war aber der Giebel (fastigium) nebst dem Giebelfelde, das eine um einige Fuß zurückstehende steinerne Hinterwand hatte, wodurch das Zimmerwerk des Dachstuhls verkleidet ward; da hingegen das obere Karnieß bis zum vordersten Rande des tragenden Säulengebälkes vorragte. Alles dieß zusammen hieß technisch der Adler: das Bild scheint von den ausgespreizten und gesenkten Fittigen des Königs der Vögel entlehnt zu sein. Die Palläste und andere nicht geheiligte Gebäude waren nur mit einem flachen Söller gedeckt, und entbehrten diesen majestätischen Schmuck. Aristophanes sagt es uns sehr bestimmt durch ein scherzendes Wortspiel. Der Chor der Vögel ermahnt die Zuschauer, sich bei dem gefiederten Volk einzubürgern. „Ihr werdet," sagt er, „wie in „Tempeln wohnen, denn wir werden eure Häuser bis zum „Adler hinaufbauen" *). Dieß paßt zugleich auf den lebenden Adler, der auf den höchsten Gipfeln zu nisten pflegt, und auf die Kunstbenennung des Giebels.

Eine den Tempeln und Pallästen gemeinsame Bezeichnung, ein Name, welcher der Ableitung nach einen Königssitz bedeutet (ἀνάκτορα), läßt uns im Uebrigen auf eine große Aehnlichkeit der Bauart schließen, so weit die verschiedene Bestimmung sie gestattete **).

*) Aves, 1109. seq.:

ὥσπερ ἐν ἱεροῖς οἰκήσετε·
τὰς γὰρ ὑμῶν οἰκίας ἐρέψομεν πρὸς ἀετόν.

Man vergleiche die Scholien.

**) Das Wort steht immer im Plural, und umfaßt den ganzen

Vor dem Königshause in Thebe finden wir einen Säulengang, und zwar einen frei stehenden, da die Säulen sammt ihrem Gebälk hin und her wanken konnten *). Wir dürfen eine solche Fronte wohl auch in andern Tragödien vermuthen, wo sie nicht erwähnt wird. Mit Gewißheit laßen uns die vergrößernden Ausdrücke, die in der Prosa nur von Stadtthoren gebraucht werden, auf ein stattliches Portal schließen. (αὔλειοι πύλαι, Antig. 18. und Helena, 438.; πυλώματα, Hel. 789., von dem königlichen Pallast; aber im Ion. 79. vom Tempel. Auch θυρῶν kommt vor: Soph. El. 328.) In der alten Komödie hingegen finden wir für Privathäuser eine verkleinernde Benennung. (Nubes, 92.: θύριον. Eben so Thesm. 26.)

Hinter dem Haupteingange haben wir uns eine weite, zu dem innern Hofe hineinführende Vorhalle zu denken, deren flache Decke von Säulenreihen getragen ward. Den Scenographen gieng dieß nur insofern an, als in der Exostra ein Theil davon zum Vorschein kam. Wir haben ein Beispiel, wo ein Säulensturz, körperlich ausgeführt, d. h. durch einen hölzernen, als Marmor angemalten Cylinder, nöthig war (Herc. fur. 1006—9. und 1029—41.). Hercules hatte in der Raserei Säulen der Vorhalle umgerißen, und war darauf in Ermattung gesunken. Um ferneren Ausbrüchen seiner Wuth vorzubeugen, band man ihn mit starken Stricken an einen

geweiheten Bezirk. Iphig. Taur. 41. 66., für den Tempel der Diana; Andromache, 1157; Ion, 55. 1224.: für den delphischen Tempel. Hierdurch kann Pollux veranlaßt worden sein, es hauptsächlich auf den Sitz eines Orakels zu beziehen. Onomast. I, 17. An einer andern Stelle, IX, 15. erkennt er die zweite Bedeutung eines Pallastes an.

*) Bacchae, 590.: ἴδετε λάϊνα κίοσιν ἔμβολα διάδρομα τάδε.

zertrümmerten Säulenschaft fest. So erscheint Hercules liegend und schlafend, am Eingange der hochthorigen Halle, neben ihm die Leichen seiner Gattin und seiner Kinder.

Die Tempel waren zu Wohnungen weder geeignet noch bestimmt. Der ummauerte, nicht einmal immer ganz bedachte Raum umfaßte nur zwei, höchstens drei hintereinander liegende Gemächer. Anders war es bei den Pallästen, die zu mancherlei Gebrauch weite Räume im Innern erforderten. Die Säulenreihe vor der Fronte des mittleren Hauptbaues konnte hier zahlreicher ausfallen. Die Nebengebäude schloßen sich der Bequemlichkeit wegen unmittelbar an. Man gelangte aus einem in das andere durch Thüren, die an den inneren Höfen angebracht waren und geschloßen werden konnten, um die Verbindung zu hemmen. (Alcest. 549.: θύραι μέσαυλοι.)

Bei den Tempeln hatten die Nebengebäude eine ähnliche Bestimmung wie bei den Pallästen. In dem einen wohnte, wie ich schon bemerkt habe, die Priesterschaft, in dem andern die Schar der Tempelwächter und Aufseher der Altäre. (Ion. 94. Iphig. Taur. 1284.) Da diese menschlichen Wohnungen, gleichsam aus Ehrerbietung, in einiger Ferne von der göttlichen standen, so hatte der Scenograph Gelegenheit, der Architektur Landschaftliches beizumischen, was immer einen hebenden Gegensatz der Linien nnd Farben bildet. Er konnte die hohen Wipfel der Eichen, der Oel- und Lorbeer-Bäume, die jeder Gottheit besonders zugeeignet waren, über die Einfaßungsmauern hervorragen laßen.

Die Tragiker legen den alten Königshäusern einen großen Umfang bei. Der König von Argos erbietet sich, alle Danaïden sammt ihren Dienerinnen in seinem Pallast zu beherbergen. (Aesch. Suppl. 954—8.) Die verschiedenen Theile des Baues durften daher in eine bequeme Breite auslaufen.

Vitruvius befaßt beide Nebengebäude unter dem Namen der Gastwohnungen, hospitalia. Allein dieß ist zu unbestimmt: wir finden bei den Tragikern selbst genauere Angaben. Das eine hieß allerdings das Gasthaus, aber auch die Wohnung der Männer; das andere das Gemach der Jungfrauen, oder die Wohnung der Frauen, worunter das weibliche Gesinde mit begriffen war *).

Pollux setzt die Thüre der Gastwohnung rechts, ohne Zweifel in Bezug auf die Mittelthüre, da man Gebäuden, woran das Gesetz der bilateralen Symmetrie beobachtet wird, eine rechte und eine linke Seite zuzuschreiben pflegt, wie lebenden Geschöpfen. Den Zuschauern lag sie demnach links, von woher die Fremden und Reisenden auftraten, was sehr gut zusammenpaßt. Wenn aber derselbe Glossograph die Thüre zur Linken ein Gefängniß (εἱρκτή) nennt, so ist es offenbar ein Irrthum, vielleicht aus einem Gedächtnißfehler entstanden: denn in einer Stelle des Euripides wird wirklich ein Gefängniß erwähnt (Bacchae, 497.), aber nicht als den Zuschauern sichtbar, sondern im Innern des Pallastes. Es wäre ja sehr verkehrt gewesen, einen Kerker nach außen zu öffnen. Eben so ist auch die Rangordnung der Rollen,

*) Alcest. 543—6.: ξενῶνες ἐξώπιοι. Das Beiwort belehrt uns ausdrücklich, daß die Fremden nicht durch den mittleren Haupteingang in ihre Gemächer gelangten, sondern durch eine eigene Thür der Gastwohnung nach außen; was jedoch schon aus allem Uebrigen erhellet: Choëph. 712.: ἀνδρῶνες εὔξενοι δόμων. 662.: ἐν δόμοισι πανδόκοις ξένων. Diese Worte preisen die allgemeine Gastfreiheit der Palläste. Einmal, Agam. 243. finde ich ἀνδρῶνες für das Hauptgebäude, worin der König selbst seine Tafel hielt. — Phoeniss. 89. 1275.: παρθενῶνες. Medea, 1143.: στέγαι γυναικῶν.

je nachdem der Schauspieler durch die Mittelthür oder eine der beiden Seitenthüren auftrat, nicht genau zu nehmen. In dem Nebengebäude, welchem Pollux den untersten Rang anweist, wohnten nicht bloß Sklavinnen, sondern auch die unvermählten Töchter des Königshauses. Die Distegie, ein am äußersten Ende errichtetes Doppelgeschoß, wie es Euripides in zwei Worten treffend beschreibt (Phoen. 90.: διῆρες ἔσχατον), faßte das Ganze ein, und gab dem Königssitze das Ansehen einer Burg. Ich nehme an jeder Ecke einen solchen Thurm an, wie es die Symmetrie fordert, auch wenn nur einer von beiden für die Handlung gebraucht ward. Die Distegie im Agamemnon, auf welcher der Wächter das Feuersignal wahrnimmt, und die in den Phönicierinnen, auf deren Söller der alte Führer die Antigone das feindliche Lager überschauen läßt, lagen zunächst an dem Frauengemach, folglich den Zuschauern rechts. Aber im Orestes hat Euripides beide Distegien zu einer ungemein theatralischen Wirkung benutzt. Auf der einen erscheint Orestes mit gezücktem Schwert an der Kehle der vor ihm knieenden Hermione; auf der andern Pylades, eine Fackel in der Hand, womit er die hölzerne Brüstung in Brand zu stecken droht. Diese Thürme hatten unten, wie sich versteht, keine Thür nach außen. Die Schauspieler, die oben auftreten sollten, gelangten durch eine hinter der Decoration verborgene Treppe hinauf, und giengen auch eben so wieder ab.

Die Tragiker mögen von diesem Mittel, entfernte Gegenstände glänzend zu schildern, zuweilen einen übermäßigen Gebrauch gemacht haben. Gewissermaßen gilt dieß schon von jenem Auftritte in den Phönicierinnen. Wenn in den Rittern Demosthenes den Wursthändler auf einen Tisch steigen heißt, um von da rings herum alle Inseln, die Athen beherrschte,

zu überschauen, wenn er ihn auffordert, das eine Auge auf Karien, das andere auf Chalcedon zu richten, so erkennt man leicht eine Parodie.

Es wird nun hoffentlich anschaulich geworden sein (eines Beweises bedurfte es für das Zeitalter des Perikles nicht;) wie die Athener in Farben eben so wohl, als in Stein geschmackvoll gebaut haben. Manche lobende Beiwörter beweisen das lebhafte Wohlgefallen an schönen Werken der Baukunst. Auch ist das Wörterbuch der Tragiker nicht arm an Ausdrücken, die der Kunstsprache der Architekten angehören, zuweilen aber nach Dichterweise von ihrer eigentlichen Bedeutung abgelenkt werden.

* * * * *

Fünfzehnte Vorlesung.

Römisches Theater. Einheimische Gattungen: atellanische Fabeln, Mimen, comoedia togata. Griechische Tragödie nach Rom versetzt. Tragiker der älteren Epoche und des augusteischen Zeitalters. Idee einer eigenthümlich römischen Tragödie, die nie entstanden. Warum es den Römern in der tragischen Kunst nicht sonderlich geglückt ist. Seneca.

Nebst der Erörterung der Hauptbegriffe hat uns bisher in diesen Vorlesungen die eben so ursprünglich eigenthümliche als kunstmäßig vollendete Bühne der Griechen beschäftigt. Ueber die dramatische Litteratur der meisten andern Völker, die überhaupt in Betracht kommen, müßen wir uns kürzer faßen, und wir dürfen es, ohne zu befürchten, daß man uns unverhältnißmäßiger Weitläuftigkeit oder Kürze beschuldigen werde.

Zuvörderst bei den Römern, deren Theater sich auf alle Weise unmittelbar an das griechische anschließt, haben wir eigentlich nur eine große Lücke zu bemerken, welche theils aus dem Mangel an eigenem Schöpfergeist in diesem Fache, theils daher entsteht, daß, bis auf wenige Bruchstücke, fast Alles verloren gegangen ist. Die einzigen, auf uns gekommenen Werke aus der guten klassischen Zeit sind die des

Plautus und Terenz, von denen ich schon als Nachbildnern der Griechen gesprochen habe.

Die Poesie war überhaupt in Rom nicht einheimisch, und wurde erst späterhin, als das ursprüngliche Rom durch Nachahmung fremder Sitten sich seiner Auflösung näherte, unter andern Veranstaltungen des Wohllebens künstlich gepflegt. Am Lateinischen haben wir das Beispiel einer durchaus nach fremden grammatischen und metrischen Formen zum dichterischen Ausdruck gemodelten Sprache. Diese Anbildung an das Griechische geschah anfangs mit großer Gewaltsamkeit: der Gräcismus gieng bis zur rohen Sprachmischung. allmälich linderte sich der poetische Stil, von dessen früherer Härte wir im Catull noch die letzten Spuren wahrnehmen, die jedoch nicht von einem gewissen spröden Reiz entblößt sind. Die Sprache warf die Fügungen und besonders die Zusammensetzungen wieder aus, die ihrem innern Bau allzu sehr widersprachen, und römischen Ohren auf die Dauer nicht gefallen könnten, und endlich gelang den Dichtern im Zeitalter des August die gefälligste Verschmelzung des Einheimischen und des Aufgenommenen. Kaum war aber das gesuchte Gleichgewicht erreicht, so trat auch ein Stillstand ein: alle freie Entwickelung wurde gehemmt, und der dichterische Ausdruck, ungeachtet einer scheinbaren Steigerung zum Kühneren und Gelehrteren hatte sich selbst unwiderruflich in dem Kreiße der einmal gebilligten Redensarten gefangen genommen. So genoß die lateinische Sprache in der Poesie zwischen Noch-nicht-gebildet und Schon-wieder-todt nur eine kurze Blüthezeit, und in Absicht auf den Geist der Dichtungen ergieng es eben nicht beßer.

Nicht das Bedürfniß, ihre festliche Muße durch Darstellungen, welche den Geist aus der Wirklichkeit entrücken,

zu erheitern, brachte die Römer auf die Erfindung theatralischer Ergötzlichkeiten, sondern in der Trostlosigkeit einer verwüstenden Pest, wogegen alle Hülfsmittel unzulänglich schienen, griffen sie zuerst zum Schauspiel, als einem Versuch, den Zorn der Götter zu besänftigen, da sie vorher nur die Leibesübungen und Wettkämpfe des Circus kannten. Die hiezu aus Etrurien herbeigerufenen Histrionen waren aber bloße Tänzer, und zwar vermuthlich nicht nachahmende, sondern nur durch Gewandtheit der Bewegungen ergötzende Tänzer. Die ältesten gesprochenen Schauspiele, die sogenannten atellanischen Fabeln, entlehnten die Römer von den Oskern, den Urbewohnern Italiens. Bei diesen Saturen (so hießen sie, weil es anfänglich improvisierte Possenspiele ohne dramatischen Zusammenhang waren; denn Satura bedeutet ein Allerlei) hatte es sein Bewenden, bis mit dem Livius Andronikus über fünfhundert Jahre nach Erbauung Roms die Nachahmung der Griechen und die Einführung der regelmäßigen Gattungen, nämlich der Tragödie und der neueren Komödie (die alte Komödie war der Uebertragung nicht empfänglich) ihren Anfang nahm.

Also verdanken die Römer den Etruskern den ersten Begriff von Schauspiel, den Oskern die Ergießungen der scherzhaften Laune, den Griechen die höhere Ausbildung. Indessen bewiesen sie doch im komischen Fache mehr eigenthümlichen Geist als im tragischen. Die Osker, deren früh ausgestorbene Sprache sich nur noch in jenen Possenspielen überlebte, waren wenigstens so nahe Stammverwandte der Römer, daß ihre Mundart lateinischen Zuhörern unmittelbar verständlich war: denn wie hätten sonst die Atellanen diesen Unterhaltung gewähren können? Auch eigneten sie sich die Gattung so sehr an, daß edle römische Jünglinge an

Festen aus Liebhaberei dergleichen unter sich aufführten, weswegen sogar die Schauspieler, welche aus der Vorstellung atellanischer Fabeln ein Gewerbe machten, als besonders bevorrechtet, immer von der auf den übrigen theatralischen Künstlern ruhenden Schmach, der Ausschließung aus den Zünften und vom Kriegsdienste, frei blieben.

Ferner hatten die Römer ihre eignen Mimen. Der nicht lateinische Name dieser kleinen Stücke läßt zwar auf Verwandtschaft mit den griechischen Mimen schließen; jedoch waren sie in der Form beträchtlich von diesen verschieden, und zuverläßig hatten sie örtliche Wahrheit der Sitten, und der Stoff war nicht aus griechischen Darstellungen entlehnt.

Es ist eigen, daß in Italien von jeher die Gabe einer sehr ergötzlichen, wiewohl etwas rohen Possenreißerei in Reden und Liedern aus dem Stegreif und begleitendem Geberdenspiel zu Hause, aber selten mit wahrem dramatischen Verstande gepaart war. Die letzte Behauptung haben wir durch Prüfung dessen zu rechtfertigen, was in diesem Lande bis auf die neuesten Zeiten in den höhern Gattungen geleistet worden. Die erste ließe sich durch viele Züge bestätigen, die uns nur von unserm Gegenstande zu weit in die Saturnalien und dergleichen abführen würden. Auch von dem in den Gesprächen des Pasquino und Marforio herrschenden Witz, dem treffenden und volksmäßig einleuchtenden Spott über Zeitbegebenheiten, finden sich manche Spuren, noch aus den Zeiten der Kaiser, die sonst solchen Freiheiten nicht günstig waren. Was uns hier näher angeht, ist die Vermuthung, daß man vielleicht in den Mimen und Atellanen den ersten Keim der Commedia dell' arte, der improvisierten Posse mit stehenden Masken, zu suchen hat. Eine auffallende Verwandtschaft dieser mit den Atellanen ist die

Benutzung der Mundarten zu einer drolligen Wirkung. Wie würden aber Harlekin und Pulcinell erstaunen, wenn sie erführen, daß sie in gerader Linie von den Possenreißern der alten Römer, ja der Osker, abstammen! wie lustig würden sie dem Antiquar danken, der ihren glorreichen Stammbaum bis auf diese Wurzel zurückführte! Aus den griechischen Vasengemälden wißen wir, daß schon zu den grotesken Masken der alten Komödie eine der ihrigen sehr ähnliche Tracht gehörte: lange Beinkleider und ein Wamms mit Aermeln; Kleidungsstücke, die sonst den Griechen wie den Römern fremd waren. Noch heut zu Tage ist Zanni einer von den Namen Harlekins; und Sannio hieß in den lateinischen Possenspielen ein Lustigmacher, der nach dem Zeugniß alter Schriftsteller einen geschornen Kopf und ein aus buntscheckigen Lappen zusammengeflicktes Kleid hatte. Die Figur des Pulcinell will man vollkommen ähnlich unter den Wandgemälden in Pompeji gefunden haben. Wenn er sich ursprünglich aus Atella herschreibt, so wäre er noch ungefähr in seinem alten Vaterlande zu Hause. Der Einwurf, wie sich die Ueberlieferung, ungeachtet einer Unterbrechung aller theatralischen Belustigungen viele Jahrhunderte hindurch, habe erhalten können, läßt sich wohl durch die jährliche Carnavals-Freiheit und durch die Narrenfeste des Mittelalters hinlänglich beantworten.

Die griechischen Mimen waren in Prosa geschriebene und nicht für die Bühne bestimmte Gespräche; die römischen waren in Versen abgefaßt, wurden aufgeführt und öft aus dem Stegreif gesprochen. Am berühmtesten sind in dieser Gattung Laberius und Syrus, Zeitgenoßen des Julius Cäsar, gewesen. Dieser als Dictator zwang durch eine höfliche Bitte den Laberius, einen römischen Ritter, in seinen Mimen

öffentlich aufzutreten, wiewohl das scenische Gewerbe durch den Verlust der bürgerlichen Ehre brandmarkte. Laberius beklagte sich hierüber in einem Prolog, den wir noch haben, und woraus der Schmerz eines vernichteten Selbstgefühls edel und rührend spricht. Man begreift nicht recht, wie er in dieser Stimmung fähig sein konnte, muthwillige Possen zu treiben, und wie die Zuschauer, ein so bitteres Beispiel eigenmächtiger Herabwürdigung vor Augen, sich daran ergötzen mochten. Cäsar hielt Wort: er gab dem Laberius eine beträchtliche Summe Geldes, und ertheilte ihm den ritterlichen Rang von neuem, der ihn jedoch in der Meinung seiner Mitbürger nicht wieder herstellen konnte. Zugleich rächte er sich aber für den Prolog und andere Anspielungen dadurch, daß er dem Syrus, dem Sklaven, nachher Freigelaßenen und Schüler des Laberius in der mimischen Kunst, den Preis vor diesem zuerkannte. Wie würde es Cäsarn innerlich gedemüthigt haben, wenn er hätte voraussehen können, daß nach wenigen Menschenaltern sein Nachfolger in der unumschränkten Herrschaft, Nero, aus einem Gelüst der eignen Entehrung, sich vielfältig so Preis geben würde, wie er es einem Römer des Mittelstandes nicht ohne Erregung des allgemeinen Unwillens zugemuthet hatte! Vom Syrus haben wir eine Anzahl Sentenzen aus seinen Mimen, welche durch Gehalt und zierliche Bündigkeit des Ausdrucks verdienen, denen des Menander an die Seite gestellt zu werden. Einige gehen sogar über den moralischen Horizont selbst des ernsteren Lustspiels hinaus, und nehmen einen fast stoischen Schwung. Wie war nur der Uebergang von niedrigen Possen bis dahin möglich, und wie konnten dergleichen Sprüche überhaupt ohne eine eben so bedeutende Verwickelung der menschlichen Verhältnisse, als die das vollständige Lust-

spiel schildert, angebracht werden? Auf jeden Fall sind sie geeignet, uns von den Mimen einen sehr vortheilhaften Begriff zu geben. Horaz spricht zwar von dem Kunstwerth der Mimen des Laberius mit Geringschätzung, entweder wegen der Willkürlichkeit ihrer Zusammensetzung oder der nachläßigen Ausführung. Indessen darf dieß unsre Meinung nicht schlechthin gegen sie bestimmen, denn dieser kritische Dichter legt aus begreiflichen Gründen ein viel größeres Gewicht auf den sorgfältigen Gebrauch der Feile, als auf originelle Keckheit und Fülle der Erfindung. Ein einziger vollständiger Mimus, den uns die Zeiten leider nicht gegönnt haben, würde uns darüber beßer in's Klare setzen, als die verworrenen Berichte der Grammatiker und die Conjecturen neuerer Gelehrten.

Die regelmäßige Komödie der Römer war meistens palliata, d. h. sie wurde in griechischer Tracht aufgeführt; und stellte griechische Sitten dar. Dieß ist der Fall mit den sämmtlichen Lustspielen des Plautus und Terenz. Sie hatten aber auch eine comoedia togata, ebenfalls von der darin üblichen römischen Tracht so benannt. Afranius wird als der vornehmste Schriftsteller darin gerühmt. Wir haben so gar nichts davon übrig behalten, und finden so wenige Angaben darüber, daß wir nicht einmal mit Sicherheit entscheiden können, ob die togatae ganz neuerfundene Original-Lustspiele waren, oder nur griechische, nach römischen Sitten umgemodelt. Die letzte ist wahrscheinlicher, weil Afranius in der ältern Periode lebte, wo der römische Genius zu eignen Erfindungen noch gar nicht die Flügel regte; und doch ist es wieder nicht recht begreiflich, wie sich die attischen Komödien ohne großen Zwang einer so ganz verschiedenen Oertlichkeit hätten sollen anpassen laßen. Der Gang des

römischen Lebens war im Allgemeinen ernst und gravitätisch, wiewohl sie im persönlichen Umgange viel Sinn für Witz und Jovialität hatten. Der Unterschied der Stände war bei den Römern politisch sehr stark bezeichnet, der Reichthum bei Privatpersonen oft königlich; die Frauen lebten bei ihnen weit mehr in der Gesellschaft und spielten eine viel bedeutendere Rolle als bei den Griechen, vermöge welcher Unabhängigkeit sie dann auch an der einreißenden mit äußerer Verfeinerung gepaarten Verderbniß in vollem Maße Theil nahmen. Bei so wesentlichen Verschiedenheiten hätte ein ursprünglich römisches Lustspiel eine merkwürdige Erscheinung sein müßen, und würde uns dieß weltbeherrschende Volk von einer ganz neuen Seite kennen lehren. Daß dieß in der comoedia togata nicht geleistet worden, verrathen zum Theil schon die gleichgültigen Aeußerungen der Alten darüber. Quintilian hat es keinen Hehl, daß die lateinische Litteratur im Lustspiel am meisten hinke: dieß ist wörtlich sein Ausdruck.

Was die Tragödie betrifft, so müßen wir zuvörderst bemerken, daß in Rom die Anordnung der griechischen dorthin übertragenen dadurch beträchtlich verrückt wurde, daß der Chor nicht mehr in der Orchestra seinen Platz hatte, wo die vornehmsten Zuschauer, die Ritter und Senatoren, saßen, sondern auf der Bühne selbst. Es fand hier also schon derselbe Uebelstand statt, den wir gegen die versuchte Einführung des Chors bei den Neueren eingewendet haben. Noch andere, schwerlich verbeßernde, Abweichungen von der griechischen Darstellungsweise wurden beliebt. Gleich bei der Einführung regelmäßiger Schauspiele trennte Livius Andronikus, ein Grieche von Geburt, und der erste tragische Dichter und Schauspieler Roms, in den Monodien (den lyrischen Stücken, die eine einzelne Person, und nicht der

Chor, zu singen hatte) den Gesang von dem mimischen Tanz, so daß nur dieser dem Schauspieler blieb, und statt seiner ein neben dem Flötenspieler stehender Knabe sang. Bei den Griechen war in der beßeren Zeit sowohl der tragische Gesang als das begleitende rhythmische Geberdenspiel gewiß so einfach, daß die Kräfte eines Einzigen hinreichten beiden zugleich ihr volles Recht widerfahren zu laßen. Die Römer zogen aber, wie es scheint, die vereinzelte Meisterschaft der harmonischen Einheit vor. Hieraus entsprang in der Folge die Vorliebe für die Pantomimen, deren Kunst zur Zeit des Augustus zu einer großen Vollkommenheit gediehen war. Nach den Namen der berühmtesten, eines Pylades, eines Bathyllus, zu urtheilen, waren es Griechen, welche in Rom diese stumme Beredsamkeit ausübten, und die lyrischen Stücke, die ihr Tanz ausdrückte, wurden auch in griechischer Sprache dazu vorgetragen. Endlich spielte Roscius, und vermuthlich nicht er allein, häufig ohne Maske, wovon es bei den Griechen, so viel wir wißen, nie ein Beispiel gab. Zur glänzenderen Entfaltung seiner Kunst mochte es dienen; und so bewiesen die Römer, denen dieß gefiel, auch hier wieder, daß sie mehr Sinn für das unverhältnißmäßig hervortretende Talent eines Virtuosen hatten, als für den zusammenstimmenden Eindruck eines Kunstwerks im Ganzen.

In der tragischen Litteratur der Römer laßen sich zwei Epochen unterscheiden; die ältere des Livius Andronikus, Nävius, Ennius, ferner des Pacuvius und Attius, welche beiden letzteren etwas später geblüht als Plautus und Terenz; und die gebildete des augusteischen Zeitalters. Jene brachte nur Uebersetzer und Bearbeiter der griechischen Werke hervor, doch gerieth es vermuthlich im tragischen Fache treuer und beßer, als im komischen. Die schwungvolle Erhebung

des Ausdrucks pflegt in einer noch wenig bearbeiteten Sprache etwas ungelenk auszufallen, doch läßt sie sich durch Anstrengung erreichen; um die nachläßige Grazie des geselligen Scherzes zu treffen, mußte man eigne Laune und feine Bildung haben. Um zu beurtheilen, wie genau und überhaupt wie gelungen die Nachbildung war, bleibt uns nicht einmal (eben so wenig wie beim Plautus und Terenz) ein Bruchstück, wovon das griechische Original noch vorhanden wäre; allein eine beträchtliche Rede aus dem erlösten Prometheus des Attius ist des Aeschylus auf keine Weise unwürdig, auch im Versbau schon sorgfältiger, als die lateinischen Komiker zu sein pflegen. (In welchen Silbenmaßen mochten nur diese Tragiker die griechischen Chorgesänge übertragen? Die Nachbildung des Pindar, dessen Lyrik so viel Aehnlichkeit mit der tragischen hat, erklärt noch Horaz im Lateinischen für unthunlich. Vermuthlich hat man sich nie an den labyrinthischen Strophenbau der Chöre gewagt, für den weder die Sprache noch das Gehör der Römer eingerichtet war. Die Tragödien des Seneca versteigen sich aus den Anapästen nie weiter als bis zu einem sapphischen oder chorlambischen Verse, der, eintönig wiederholt, einen großen Mißstand verursacht.) Diesen früheren Stil brachten Pacuvius und Attius zur Vollendung, deren Stücke allein sich bis zu Ciceros Zeiten, ja noch später, auf der Bühne behauptet und viele Bewunderer gehabt zu haben scheinen. Horaz richtet seine eifersüchtige Kritik auch gegen diese, so wie gegen alle übrigen älteren Dichter.

Die Zeitgenoßen Augusts machten es zum Ziel ihres Ehrgeizes, sich auf mehr eigenthümliche Weise mit den Griechen zu meßen; nicht in allen Gattungen mit gleichem Glück. Die Liebhaberei zu Versuchen für die tragische Bühne war

besonders groß; werden doch Arbeiten dieser Art vom Imperator selbst erwähnt. Deswegen hat die Vermuthung viel für sich, daß Horaz seine Epistel an die Pisonen hauptsächlich geschrieben, um diese jungen Männer, die, vielleicht ohne wahren Beruf, von der allgemeinen Leidenschaft angesteckt waren, von einer so mißlichen Laufbahn abzuschrecken. Einer der vornehmsten tragischen Dichter dieses Zeitalters war der berühmte Asinius Pollio, ein Mann von heftiger Leidenschaftlichkeit, wie Plinius sagt, und der auch an Werken der bildenden Kunst denselben Charakter liebte. Er war es, der die bekannte Gruppe des farnesischen Stieres aus Rhodus mitbrachte und in Rom aufstellte. Wenn sich seine Tragödien zu denen des Sophokles nur etwa so verhielten, wie diese kühne, wilde, aber etwas überladene Gruppe zu der stillen Hoheit der Niobe, so hätten wir deren Verlust immer noch sehr zu beklagen. Allein die politische Bedeutung des Pollio konnte seine Zeitgenoßen leicht über den Werth seiner poetischen Arbeiten blenden. Ovid hat sich in der tragischen Gattung wie in so manchen andern versucht, und eine Medea gedichtet. Nach den geschwätzigen Gemeinplätzen der Leidenschaft in seinen Heroiden ließe sich von ihm im Trauerspiel höchstens ein übertriebener Euripides erwarten. Quintilian versichert indessen, er habe hier einmal bewiesen, was er würde haben leisten können, wenn er sich lieber hätte mäßigen, als seinem Hange zur Ausschweifung nachgeben wollen.

Diese und alle übrigen tragischen Bestrebungen der augusteischen Zeit sind untergegangen. Wir können die Größe des hieran erlittenen Verlustes nicht mit Sicherheit anschlagen, doch ist er allem Anschein nach nicht außerordentlich groß. Zuerst befand sich die griechische Tragödie dort im

Nachtheil aller auf einen fremden Boden versetzten Pflanzen: der römische Götterdienst war zwar dem griechischen einigermaßen verwandt (keineswegs so völlig einerlei damit, wie Manche annehmen), aber die heroische Mythologie der Griechen war nur durch die Dichter in Rom eingeführt worden, und knüpfte sich durch nichts an die nationalen Erinnerungen an, wie sie es bei jenen so vielfältig that. Mir schwebt das Ideal einer ursprünglich römischen Tragödie vor, dunkel freilich, im Hintergrunde der Zeiten, wie man ein Wesen erkennen mag, das aus dem Schooße des Möglichen nie zur Wirklichkeit geboren worden. Sie hätte von der griechischen an Bedeutung und Gestalt durchaus verschieden, und im altrömischen Sinne religiös und patriotisch sein müßen. Alle wahrhaft schöpferische Poesie kann nur aus dem innern Leben eines Volkes und aus der Wurzel dieses Lebens, der Religion, hervorgehen. Der Geist der römischen Religion war aber ursprünglich, ehe sie nach Einbuße des Gehalts die Oberfläche nach fremder Sitte ausschmückten, ein ganz andrer als der Geist der griechischen. Diese war künstlerisch bildsam, jene priesterlich unwandelbar. Der römische Glaube und die darauf gegründeten Gebräuche waren ernster, sittlicher, frommer, naturdurchschauender, magischer und geheimnißvoller, als wenigstens derjenige Theil der griechischen Religion, der außerhalb der Mysterien gelehrt ward. Wie die griechische Tragödie den Kampf des freien Menschen mit dem Schicksal darstellt, so hätte der Sinn einer römischen die Unterwerfung der menschlichen Triebe unter die heiligende, bindende Gewalt, religio, und deren offenbarte Allgegenwart in allen irdischen Dingen sein müßen. Aber als das Bedürfniß künstlich gebildeter Dichtung in ihnen erwachte, war dieser Geist längst erloschen. Die Patricier, ihrer ersten

Einsetzung nach eine etruskische Priesterschule, waren bloß weltliche Staatsmänner und Krieger geworden, die ihr angebornes Priesterthum nur als politische Formel beibehielten. Ihre geheiligten Bücher, ihre Veda's, waren ihnen damals unverständlich, nicht sowohl wegen des veralteten Buchstabens, als weil sie den Schlüßel zum Heiligthum, die höhere Wißenschaft, nicht mehr besaßen. Was die lateinische Heldensage bei einer früheren Entwickelung hätte werden können, und ihr eigenthümliches Colorit, sehen wir noch aus einigen Spuren bei'm Virgil, Properz und Ovid, die sie doch schon als Antiquität behandelten.

Ferner, wiewohl die Römer sich nun einmal durchaus hellenisieren wollten, so fehlte ihnen doch jene mildere Menschlichkeit, die in der griechischen Geschichte, Poesie und Kunst sich von der homerischen Zeit an spüren läßt. Von der strengsten Tugend, die, wie Curtius sich selbst, alle persönliche Neigung im Schooße des Vaterlandes begrub, giengen sie mit furchtbarer Schnelligkeit zu einer eben so beispiellosen Verderbniß der Habsucht und Wollust über. Nie haben sie es in ihrem Charakter verläugnen können, daß ihr erster Stifter nicht an einer Mutterbrust gehegt, sondern von einer reißenden Wölfin aufgesäugt worden war. Sie waren die Tragiker der Weltgeschichte, die so manches erschütternde Trauerspiel an gefeßelten und im Kerker verschmachtenden Königen aufführten; sie waren die eiserne Nothwendigkeit der andern Völker: die allgemeinen Zerstörer, um sich zuletzt einsam mitten in einer einförmig gehorchenden Welt aus den Ruinen das Mausoleum ihrer eigenen Würde und Freiheit aufzuthürmen. Ihnen war es nicht gegeben, durch gemäßigte Accente des Seelenleidens zu rühren, und mit schonender Hand die Tonleiter der Gefühle durchzuspielen. Natürlich

suchten sie auch im Trauerspiel mit Ueberspringung aller Mittelgrade immer das Aeußerste, sowohl im Stoicismus des Heldenmuthes, als in der ungeheuern Wuth verbrecherischer Gelüste. Von ihrer alten Größe war ihnen nichts übrig geblieben, als der Trotz gegen Schmerzen und Tod, wenn der ausschweifende Genuß des Lebens endlich damit vertauscht werden mußte. Dieses Siegel ihres eignen vormaligen Adels drückten sie dann ihren tragischen Helden mit selbstgefälliger und prahlhafter Verschwendung auf.

Endlich fehlte es im Zeitalter der ausgebildeten Litteratur den dramatischen Dichtern unter einem bis zur Raserei schaulustigen Volke dennoch an einem Publikum für die Poesie. In den Triumphzügen, den Gladiatorspielen und Thiergefechten wurden alle Herrlichkeiten der Welt, alle Seltenheiten fremder Himmelsstriche dem Auge des Zuschauers vorübergeführt, es ersättigte sich an den gewaltsamsten blutigen Auftritten. Was konnten auf so gestählte Nerven die feineren Abstufungen des tragischen Pathos wirken? Die Mächtigen setzten ihren Ehrgeiz darein, den unermeßlichen Raub fremder oder bürgerlicher Kriege an einem Tage dem Volke zur Schau zu legen, auf Bühnen, die meistens nach gemachtem Gebrauch wieder eingerißen wurden. Was uns Plinius von der architektonischen Ausschmückung an der des Scaurus erzählt, gränzt an's Unglaubliche. Als man es mit der Pracht nicht höher treiben konnte, suchte man durch die Neuheit der mechanischen Erfindungen zu reizen. So ließ ein Römer dem Begräbnißfeste seines Vaters zu Ehren zwei Theater bauen, mit dem Rücken aneinander gelehnt, und jedes dergestalt beweglich auf einem einzigen Angel mitten darunter ruhend, daß sie nach vollendetem Schauspiel sammt allen darauf sitzenden Zuschauern herumgedreht wurden, und sich

zu einem Circus an einander schloßen, worauf man Gladiatorspiele gab. Das Vergnügen der Augen hatte das der Ohren gänzlich verschlungen; Seiltänzer und weiße Elephanten zog man jeder dramatischen Ergötzung vor; das gestickte Purpurkleid des Schauspielers wurde beklatscht, wie uns Horaz berichtet, und so wenig aufmerksam und ruhig war die große Volksmasse, daß er ihr Getöse mit dem des Meeres oder eines waldigen Gebirges im Sturme vergleicht.

Nur ein einziges Probestück von dem tragischen Talente der Römer ist uns übrig geblieben, wornach wir jedoch Unrecht hätten das Verlorne aus beßern Zeiten zu beurtheilen; ich meine die zehn Trauerspiele, welche unter dem Namen des Seneca gehen. Ihr Anspruch hierauf kommt mir sehr zweideutig vor: vielleicht gründet er sich bloß auf die Veranlaßung, daß Seneca in einem dieser Stücke, der Octavia, persönlich vorkommt, was vielmehr dagegen hätte entscheiden sollen. Die Meinungen der Gelehrten darüber sind verschieden: einige schreiben sie zum Theil dem Philosophen Seneca, zum Theil seinem Vater, dem Rhetor, zu; andre nehmen noch einen von beiden verschiedenen Tragiker Seneca an. Dahin kommt man überein, daß die sämmtlichen Stücke nicht von Einer Hand, und sogar aus verschiedenen Zeitaltern sich herschreiben. Zur Ehre des römischen Geschmacks möchte man sie für sehr späte Aftergeburten des Alterthums halten: allein Quintilian führt einen Vers aus der Medea des Seneca an, der sich in der unsrigen wirklich findet; und dagegen ist allerdings in Absicht auf dieses Stück nichts einzuwenden, deßen Vorzüge vor den übrigen doch nicht so gar einleuchtend sein dürften. (Der Verfaßer dieser Medea läßt die Heldin ihre Kinder vor den Augen des Volkes erwürgen, ungeachtet der Warnung des Horaz, der dabei vermuthlich

schon ein einheimisches Beispiel vor Augen hatte; denn schwerlich hatte ein Grieche diesen Fehler begangen. Die römischen Tragiker mußten ein besonderes Gelüste haben, in einer solchen Abscheulichkeit Neuheit und Wirkung zu suchen.) Auch finden wir im Lucan, einem Zeitgenoßen des Nero, eine ganz ähnliche Manier des Schwulstes, der alles Große zum Unsinn verzerrt. Der gewaltsame Zustand Roms unter einer Reihe blutdürstiger Tyrannen hatte auch in der Beredsamkeit und Poesie Unnatur erzeugt. Man hat in ähnlichen Epochen der neueren Geschichte dieselbe Erscheinung bemerkt. Unter der weisen und milden Regierung eines Vespasian und Titus, noch mehr eines Trajan, kehrten die Römer zu einem geläuterten Geschmacke zurück. Aus welcher Zeit die Tragödien des Seneca nun auch sein mögen, sie sind über alle Beschreibung schwülstig und frostig, ohne Natur in Charakter und Handlung, durch die widersinnigsten Unschicklichkeiten empörend, und so von aller theatralischen Einsicht entblößt, daß ich glaube, sie waren nie dazu bestimmt aus den Schulen der Rhetoren auf die Bühne hervorzutreten. Mit den alten Tragödien, jenen höchsten Schöpfungen des poetischen Genius der Griechen, haben diese nichts weiter gemein als den Namen, die äußre Form und die mythologischen Stoffe; und doch stellen sie sich neben jene, sichtbar in der Absicht, sie zu überbieten, was sie ungefähr so leisten, wie eine hohle Hyperbel gegen die innigste Wahrheit. Jeder tragische Gemeinplatz wird bis auf den letzten Athemzug abgehetzt; alles ist Phrase, unter denen die einfachste schon geschraubt ist. Mit Witz und Scharfsinn wird eine gänzliche Armut an Gemüth überkleidet. Auch Phantasie ist darin, oder wenigstens ein Phantom davon: vom Mißbrauch jeder Geisteskraft ist das Beispiel gegeben. Die Verfaßer haben das Mittel ge-

funden, in einem bis zur Dunkelheit epigrammatischen Lakonismus ermüdend weitschweifig zu sein. Ihre Personen sind weder Ideale, noch wirkliche Menschen, sondern riesenhafte unförmliche Marionetten, die bald am Drath eines unnatürlichen Heroismus, bald an dem einer eben so unnatürlichen, vor keinem Greuel sich entsetzenden, Leidenschaft in Bewegung gesetzt werden.

In einer Geschichte der dramatischen Kunst hätte ich die Tragödien des Seneca also ganz übergehen dürfen, wenn sie nicht bei dem blinden Vorurtheil für alles, was wir aus dem Alterthum überkommen haben, manche Nachahmungen nach sich gezogen hätten. Sie waren eher und allgemeiner bekannt, als die griechischen Trauerspiele. Nicht bloß Gelehrte ohne Sinn für die Kunst haben günstig über sie geurtheilt, ja sie den griechischen Tragödien vorgezogen; auch Dichter haben sie ihres Studiums werth geachtet. Der Einfluß des Seneca auf Corneille's Begriffe vom Tragischen ist unverkennbar; Racine hat ihn gewürdigt, in seiner Phädra beträchtlich Vieles, wovon Brumoy ein Verzeichniß liefert, unter andern beinahe die ganze Scene der Liebeserklärung von ihm zu entlehnen.

Sechszehnte Vorlesung.

Die Italiäner. Schäferspiele von Tasso und Guarini. Geringe Fortschritte im Trauerspiel. Metastasio und Alfieri. Ausführliche Beurtheilung beider. Lustspiele des Ariost, Machiavell, Aretin, Porta. Improvisiertes Maskenspiel. Goldoni, Gozzi. Neuester Zustand

Hiemit verlaßen wir das klassische Alterthum, und gehen zu der dramatischen Litteratur der neueren Nationen fort. Ueber die Ordnung, worin sie am bequemsten abzuhandeln ist, kann man zweifelhaft sein, ob man nämlich, was jede Nation geleistet, der Reihe nach aufstellen, oder nach den sich kreuzenden Einflüßen von einer zur andern übergehen soll. Das zuerst erneuerte italiänische Theater hat anfänglich auf das französische gewirkt, nachher aber von diesem bedeutende Rückwirkungen erfahren. Die Franzosen haben vor der völligen Ausbildung ihrer Bühne von den Spaniern noch weit mehr entlehnt, als von den Italiänern; späterhin hat Voltaire eine Erweiterung ihres theatralischen Kreißes nach dem Vorbilde der Engländer vermitteln wollen, womit es aber wenig auf sich gehabt, weil nach ihren Begriffen von Nachahmung der Alten und ihrem Kunstgeschmack schon Alles festgesetzt war. Die englische und spanische Bühne

stehen fast unabhängig von den übrigen, und auch eine von der andern, da: sie haben viele Einflüße nach außen verbreitet, aber wenige empfangen. Um Verwirrung zu verhüten, scheint es doch rathsamer, die verschiedenen Litteraturen von einander zu sondern; die fremden Einwirkungen laßen sich dennoch anmerken. Um so mehr, da bei einigen der neueren Nationen ganz entschieden der Grundsatz der Nachahmung der Alten, bei andern der romantische Geist oder wenigstens eine um die klassischen Muster unbekümmerte Originalität vorgewaltet hat: jenes nämlich bei den Italiänern und Franzosen, dieses bei den Engländern und Spaniern.

Wie die Einführung des Christenthums zur Abstellung der sowohl bei den Griechen als Römern äußerst ausgearteten Schauspiele wirkte, noch ehe der Einfall der nordischen Eroberer allem Kunstgenuße ein Ende machte, habe ich schon im Vorhergehenden erwähnt. Nach dem langen Schlaf des dramatischen und theatralischen Geistes im Mittelalter, der sich, unabhängig von den klassischen Mustern, in Mysterien und Moralitäten wieder zu regen anfieng, erwachte zuerst bei den Italiänern das Bestreben, wie in andern Künsten und Gattungen der Poesie, so auch auf dem Theater die Alten nachzuahmen. Als das erste regelmäßige Trauerspiel wird gewöhnlich die Sophonisbe des Trissino aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts genannt. Ich kann mich nicht rühmen, diese litterarische Merkwürdigkeit gelesen zu haben, doch kenne ich den Verfaßer sonst als einen geistlosen Pedanten; und da selbst die Gelehrten, welche am meisten auf Nachahmung der Alten dringen, sie für ein todtes Werk des Fleißes ohne dichterischen Geist erklären, so dürfen wir es wohl ohne nähere Untersuchung bei diesem Urtheile bewenden

laßen. Merkwürdig ist, bei der ängstlichen Beibehaltung der alten Formen bis auf den Chor, der Uebergang aus dem Gebiet der Mythologie in das der römischen Geschichte.

Epoche machen die Schäferspiele des Tasso und Guarini, die nach der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts fallen, und in denen die Darstellung zwar größtentheils nicht tragisch, aber doch edel, ja idealisch ist. Auch sind sie mit hinreißend schönen Chören ausgestattet, die nur freilich wie lyrische Stimmen in der Luft schweben, die nicht persönlich erscheinen, noch weniger als beständige Zeugen der Handlung nach wahrscheinlichen Bestimmungen herbeigeführt sind. Für das Theater waren diese Compositionen allerdings bestimmt: sie sind mit festlicher Pracht und, wir dürfen vermuthen, in edlem Kunstgeschmack zu Ferrara und Turin aufgeführt worden. Allein dieß giebt uns eben einen Begriff von der damaligen Kindheit des Theaters: wiewohl Verwickelung und Auflösung im Ganzen ist, so steht die Darstellung doch in den einzelnen Scenen still, und läßt auf Zuschauer schließen, die an theatralische Ergötzungen wenig gewöhnt, folglich genügsam waren, und die ruhige Entfaltung schöner Poesie ohne dramatischen Fortschritt mit Geduld abwarteten. Der Pastor fido insbesondre ist eine unnachahmliche Hervorbringung: originell und doch klassisch; romantisch durch den Geist der dargestellten Liebe; in den Formen mit dem großen einfachen Gepräge des klassischen Alterthums bezeichnet; neben den süßen Tändeleien der Poesie voll von hoher keuscher Schönheit des Gefühls. Keinem Dichter ist es wohl so gelungen, die moderne und antike Eigenthümlichkeit zu verschmelzen. Für das Wesen der alten Tragödie zeigt er einen tiefen Sinn, denn die Idee des Schicksals beseelt die Grundanlage seines Stückes, und die Hauptcharaktere kann man idealisch

nennen; er hat zwar auch Caricaturen eingemischt, und die Composition deswegen Tragikomödie genannt: allein sie sind es nur durch ihre Gesinnungen, nicht durch den Unadel der äußern Sitten, gerade wie die alte Tragödie selbst den untergeordneten Personen, Sklaven oder Boten, ihren Antheil an der allgemeinen Würde leiht.

Unendlich wichtig ist diese Erscheinung in der Geschichte der Poesie überhaupt; für die dramatische ist sie ohne Folge geblieben, und mußte es gewissermaßen.

Ich komme auf das eigentliche Trauerspiel der Italiäner zurück. Nach der Sophonisbe und einigen gleichzeitigen Stücken, die Calsabigi das erste tragische Kinderlallen Italiens nennt, werden eine Menge aus dem sechszehnten, siebenzehnten und achtzehnten Jahrhundert angeführt; doch ist nichts darunter, was einen bedeutenden Ruf erworben oder wenigstens behauptet hätte. Wiewohl diese Schriftsteller alle vermeintlich nach den Regeln des Aristoteles arbeiteten, entwirft Calsabigi, ein ganz dem französischen System zugethaner Kritiker, folgendes Bild von ihren tragischen Mißgeburten: „Verkehrte, verwickelte, unwahrscheinliche Plane, übelverstandene scenische Anordnung, unnütze Personen, doppelte Handlung, unpassende Charaktere, riesenhafte oder kindische Gedanken, schwache Verse, geschraubte Phrasen, keine harmonische noch natürliche Poesie; alles dieß aufgestutzt mit übel angebrachten Beschreibungen und Gleichnissen, oder müßigen Erörterungen aus der Philosophie und Politik, dazwischen eingeflochten seelenlose Liebschaften, abgedroschene Zärtlichkeiten, die in jeder Scene vorkommen; von tragischer Kraft, von dem Zusammenstoß der Leidenschaften, von ergreifenden theatralischen Katastrophen nicht die geringste Spur." Wir können uns hier nicht damit aufhalten, die ganze Polter-

kammer verlegener Litteratur aufzuräumen; wir kommen daher sogleich auf die Merope des Maffei, welche zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts erschien. In Italien hat sie sogleich großes Aufsehen erregt, auswärts besonders durch Voltaires Wetteifer damit einen ungemeinen Ruf erlangt. Die Absicht beider war, ein verlorenes und von den Alten gerühmtes Stück des Euripides nach der Angabe des Inhalts bei'm Hygin gewissermaßen wieder herzustellen. Voltaire hat die Merope des Maffei, scheinbar lobend, als Nebenbuhler bekrittelt; ein ausführliches, eben so unparteiisches als einsichtsvolles, Urtheil darüber fällt Lessing in seiner Dramaturgie. Er erklärt es bei allem Verdienst eines reinen und einfachen Geschmacks mehr für die Arbeit eines gelehrten Antiquars, als eines für die dramatische Kunst gebornen und darin geübten Geistes. Dem zufolge können wir auf den vorhergehenden Zustand schließen, wo ein solches Werk so großes Aufsehen machen konnte.

Seitdem sind Metastasio und Alfieri aufgetreten, jener vor der Mitte, dieser im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts. Ich rechne die musikalischen Schauspiele des ersten hieher, weil sie durchaus eine ernste pathetische Wirkung bezwecken, weil sie auf idealische Darstellung Anspruch machen, und in der äußern Form zum Theil dasjenige darin beobachtet ist, was man zur Regelmäßigkeit eines Trauerspiels rechnete. Beide Dichter, wiewohl in ihrem Streben einander entgegengesetzt, haben dennoch einen gemeinschaftlichen Einfluß verspürt, nämlich den des französischen Theaters. Sie haben zwar beide sich dagegen erklärt, als zu dieser Schule gehörig angesehen zu werden; sie haben versichert, sie hätten geflißentlich die französischen Musterwerke nicht gelesen, um ihrer eignen Originalität nicht zu schaden. Dieß ist schon

eine Vorsicht von übler Vorbedeutung: wer seiner innern Selbständigkeit vollkommen sicher ist, kann unbedenklich die Werke seiner Vorgänger studieren, er wird für die Kunst daraus lernen, und dennoch seinen Hervorbringungen ein eigenthümliches Gepräge aufdrücken. Allein ich kann diesen Dichtern nicht helfen: ist es wirklich wahr, daß sie die französischen Trauerspiele gar nicht, oder erst nach Vollendung ihrer Arbeiten gelesen, so muß ein unmerklicher Einfluß in der Atmosphäre verbreitet gewesen sein, der ohne ihr Wißen sie bestimmt hat. Dieß ist sehr begreiflich aus dem großen Ansehen, worin seit Ludwig dem Vierzehnten das französische Trauerspiel bei der gelehrten sowohl als der großen Welt in ganz Europa gestanden; aus der Ummodelung vieler auswärtigen Theater nach französischem Zuschnitt; aus der auf negative Correctheit dringenden Kritik, welche von Frankreich aus den Ton in der Litteratur angab. Die Verwandtschaft ist bei beiden unläugbar, auffallender aber bei'm Alfieri, wegen der Einmischung des musikalischen Elements bei'm Metastasio. Ich finde sie in der gänzlichen Abwesenheit des romantischen Geistes, in einer gewissen phantasielosen Nüchternheit der Composition, in der nicht recht mythologischen Behandlung der mythologischen, und der nicht recht historischen Behandlung der historischen Stoffe, endlich in der bezweckten tragischen Reinheit, welche in Einförmigkeit ausartet. Die Einheiten des Ortes und der Zeit hat Alfieri durchgängig beobachtet; Metastasio nur die letzte, weil man von dem Operndichter Veränderung der Scene sogar forderte. Alfieri hingegen läßt die Augen meistens ganz leer ausgehen. In seinen Planen hat er auf die antike Einfachheit hingestrebt; Metastasio hat in der reichen Verwickelung der seinigen spanische Muster vor sich gehabt,

besonders aus dem Calderon viel entlehnt. (Dieß behauptet ausdrücklich der gelehrte Spanier Arteaga in seinem italiänischen Werke über die Geschichte der Oper.) Doch ist jenem die harmonische Idealität der Alten eben so fremd geblieben, als diesem der aus scheinbar widersprechenden unauflöslichen Mischungen hervorgehende Reiz der romantischen Dichter.

Schon vor dem Metastasio hatte Apostolo Zeno die Oper, wie man es nennt, gereinigt, was aber im Sinne der neueren Kritiker oft bedeuten will, ausgeleert. Er bildete sich nach dem Trauerspiel, und zwar nach dem französischen, und seine allzu gründliche, oder, wenn man will, schwerfällige Annäherung an dieses Muster ist eben Schuld daran, daß er für die musikalische Entwickelung zu wenig Spielraum übrig ließ, weswegen seine Stücke auch durch seinen gewandteren Nachfolger sogleich von der Opernbühne verdrängt worden sind. Es ist überhaupt eine falsche Richtung in der Kunst, in einer Gattung das mit Nachtheil leisten zu wollen, was eine andre vollkommner leistet, und darüber eigenthümliche Vorzüge aufzuopfern. Dieß rührt von einem todten Begriffe der Regelmäßigkeit her, den man einmal für allemal aufgestellt hat, statt den Geist und die verschiednen Gesetze jeder Gattung anzuerkennen.

Metastasio verdunkelte den Zeno, weil er bei einem ähnlichen Streben doch biegsamer einlenkte, um sich den Bedürfnissen des Musikers zu fügen. Die Vorzüge, wodurch er bei den heutigen Italiänern klassisch und gewissermaßen das für sie geworden, was Racine den Franzosen ist, sind die vollkommenste Reinigkeit, Klarheit, Zierlichkeit und Anmuth der Sprache überhaupt, und insbesondre der sanfteste Wohllaut und die größte Lieblichkeit in den Liedern. Vielleicht

hat nie ein Dichter eine größere Fertigkeit gehabt, als er, in der Kunst, die wesentlichen Züge einer pathetischen Situation in der Kürze zusammenzufaßen; seine Lieder, womit die Personen abgehen, sind fast immer der gediegenste musikalische Auszug einer Gemüthsstimmung, der sich geben läßt. Aber freilich muß man gestehen, er schildert die Leidenschaft nur nach ganz allgemeinen Bestimmungen: sein Pathos ist geläutert sowohl von allem charakteristischen als contemplativen Gehalt, und so hat die poetische Darstellung nicht schwer daran zu tragen, und kann unermüdlich mit leichter Bewegung forteilen, um alsdann dem Musiker die Sorge einer reicheren Entfaltung zu überlaßen. Metastasio ist durchgehends musikalisch; aber, um bei dem Gleichnisse zu bleiben, er besitzt von der poetischen Musik nur den Theil der Melodie, ohne harmonischen Umfang, und ohne die geheimnißvollen Wirkungen des Contrapunktes. Oder um es noch anders auszudrücken: er ist musikalisch, aber ganz und gar nicht pittoresk. Seine Melodien sind leicht und gefällig, allein sie wiederholen sich mit weniger Abwechselung; wenn man einige seiner Stücke gelesen hat, so kennt man sie alle, und die Composition im Ganzen ist immer ohne Bedeutung. Seine Helden sind galant wie die des Corneille, seine Heldinnen zärtlich wie die deß Racine; dieß haben manche, ohne Rücksicht auf die Bedürfnisse der Oper, zu scharf gerügt. Mir scheint dabei bloß die Wahl solcher Stoffe tadelnswerth, deren strenger Ernst sich nicht ohne einen auffallenden Mißstand mit solchen Tändeleien vermengen ließ. Hätte Metastasio sich nur nicht an großen historischen Namen vergriffen; hätte er seine Gegenstände häufiger aus der Mythologie oder aus noch phantastischeren Dichtungen entlehnt, hätte er immer so glücklich gewählt wie in seinem Achilles

auf Skyros, wo das Heroische der Natur der Sache nach mit dem Idyllischen verwebt ist: so möchte ihm immer die allgemeine Verliebtheit in die von ihm geschilderte Welt hingehen. Dann würde man ihm, wenn man sich anders selbst darüber versteht, was man von einer Oper erwarten und fordern darf, die Vergünstigung zu noch weit gewagteren Gaukeleien der Phantasie gern einräumen. Durch die tragischen Ansprüche hat er seinen Handel verdorben: seine Kräfte waren ihnen nicht gewachsen, und die beabsichtete verführerische Schmeichelei war mit erschütterndem Nachdruck nicht vereinbar. Ich habe einen berühmten italiänischen Dichter behaupten hören, seine Landsleute würden vom Metastasio zu Thränen gerührt. Ein solches nationales Zeugniß läßt sich nicht wohl anders abweisen, als indem man es auf die Nation selbst als Symptom ihrer sittlichen Verfaßung zurückwendet. Mir scheint es unläugbar, daß eine gewisse schmelzende Weichlichkeit in den Gefühlen und ihrem Ausdruck den Metastasio zum Lieblinge seiner Zeitgenoßen gemacht hat. Er hat Zeilen, welche durch Würde und kräftige Gedrängtheit der Tragödie vollkommen angemeßen sind; und dennoch spürt man ich weiß nicht was darin, wodurch sie für die biegsame Kehle eines Sopransängers bestimmt scheinen.

Zu dem erstaunlichen Glück, das Metastasio in ganz Europa und besonders an den Höfen gemacht, hat es ferner beigetragen, daß er ein Hofdichter war, nicht bloß vermöge seines Amtes, sondern durch die Manier, worin er dichtete, gerade wie die Trauerspieldichter aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten. Glänzende Oberflächlichkeit ohne Tiefe; prosaische Gesinnungen und Gedanken, mit einer gewählten poetischen Sprache ausgestattet, eine höchste Schonung in Allem, in der Behandlung der Leidenschaften, wie des Un-

glücks und der Verbrechen; Beobachtung der Schicklichkeiten und scheinbare Sittlichkeit, denn die Wollust wird in diesen Schauspielen nur eingeathmet, aber nicht genannt, und es ist immer nur vom Herzen die Rede: alle diese Eigenschaften mußten diese tragischen Miniaturen der feineren Welt empfehlen. Der Pomp edelmüthiger Gesinnungen ist nicht gespart, daneben sind aber frevelhafte Streiche in ziemlich leichtsinnigen Verknüpfungen angebracht. Es ist nichts seltnes, daß eine beleidigte Geliebte ihren verschmähten Liebhaber abschickt, um den treulosen hinterrücks zu erstechen. Fast in allen Stücken geht ein tückischer Bösewicht herum, der Verräthereien spielt, für den aber schon irgend eine königliche Großmuth, die am Ende Alles ausgleicht, im voraus bestellt ist. Diese Leichtigkeit, womit niedrige Falschheit zu Gnaden angenommen wird, als wäre es nur eine liebenswürdige Schwäche, wäre recht sehr anstößig zu nennen, wenn es überhaupt mit der Spiegelfechterei tragischer Ereignisse rechter Ernst würde. Allein die Giftbecher werden immer zur gehörigen Zeit von den Lippen weggestoßen; die Dolche entfallen den Händen, oder werden ihnen entrungen, ehe sie den tödtlichen Streich vollführen, höchstens ritzen sie wie Nadeln; aus einem Kerker oder mitten unter den drohendsten Gefahren bietet ein unterirdischer Ausgang unerwartet das Mittel zur Flucht dar. Die Scheu vor dem Lächerlichen, dieses Gewißen aller Dichter, die für die schöne Welt schreiben, ist sehr sichtbar in der Vermeidung aller nicht schon hergebrachten Kühnheiten, in der Enthaltung vom Uebernatürlichen, weil solch ein Publikum selbst zu der bunten Schaubühne der Oper keinen Wunderglauben mitbringt. Doch hat diese Scheu den Metastasio nicht immer sicher geleitet: außer einem übermäßigen Gebrauch des Beiseite, der oft

sehr in's Lustige fällt, sind besonders die untergeordneten Liebschaften recht wie zur Parodie eingerichtet. Hier verräth sich der Abbate, der die verschiedenen Abstufungen des Cicisbeats, dessen Leiden und dessen Glückseligkeit aus dem Grunde kennt. Dem begünstigten Liebhaber steht meistens der überlästige gegenüber, der sich ohne Erwiederung aufdrängt, unter den Cicisbeen der soffione; jener liebt in aller Stille, und findet oft bis zu Ende des Stücks keine Gelegenheit, sein Wörtchen Liebeserklärung anzubringen: man könnte ihn den patito nennen. Und nicht bloß den männlichen Rollen, sondern auch den weiblichen ist diese rastlose Liebesjagd aufgegeben, damit sich Alles desto bunter kreuzen möge.

Nur wenige Opern des Metastasio haben sich auf der Bühne erhalten, weil der veränderte Geschmack in der Musik eine andre Einrichtung des Textes fordert. Metastasio hat selten Chöre, und fast nie andre Arien, als für eine einzelne Stimme: diese beschließen einförmig die Scenen, und der Sänger ermangelt niemals, damit abzugehen. Es ist, als ob er, stolz darauf, diesen höchsten Triumph seiner Empfindung ausgespielt zu haben, die Zuschauer ihrem Erstaunen überließe, wenn sich das Gezwitscher der Leidenschaften in den Recitativen nun in der Arie bis zu einigen volleren Nachtigalltönen erhoben hat. Man verlangt jetzt in der Oper häufiger Duos und Trios, und lärmende Finale. In der That dürfte es die schwerste Aufgabe für den Operndichter sein, die verworrenen Stimmen streitender Leidenschaften sich zu einer gemeinschaftlichen Harmonie begegnen zu laßen, ohne ihr Wesen aufzuheben: eine Aufgabe, die aber meistens sowohl von dem Dichter als dem Musiker nur sehr willkürlich gelöst wird.

Alfieri, ein kühn und stolz gesinnter Mann, verschmähte

durch solche Bestechungen, wie Metastasio sie aufgeboten hatte, zu gefallen: er war höchst entrüstet über die schlaffe Versunkenheit seines Volkes, über die Ausartung seiner Zeitgenossen überhaupt. Diese Entrüstung feuerte ihn zur Aufstellung männlicher Seelenstärke, stoischer Grundsätze und freier Gesinnungen, auf der andern Seite zur Schilderung der Greuel des Despotismus an. Seine Begeisterung war weit mehr politisch und moralisch, als poetisch, und man muß seine Trauerspiele mehr wie Handlungen des Mannes, als wie Werke des Dichters loben. Bei der großen Abneigung, die er davor hatte, denselben Weg als Metastasio einzuschlagen, gerieth er natürlich auf das entgegengesetzte Aeußerste: ich möchte ihn einen umgekehrten Metastasio nennen. Ist die Muse des letzten eine liebeschmachtende Nymphe, so ist Alfieris Muse eine mannweibliche Amazone. Er gab ihr eine spartanische Erziehung, er wollte der Cato des Theaters werden; aber er vergaß, daß der tragische Dichter wohl ein Stoiker, aber die tragische Darstellung selbst nicht stoisch sein darf, wenn sie anders rühren und erschüttern soll, Seine Sprache ist so bildlos, als ob die redenden Personen durchaus von aller Phantasie entblößt wären; sie ist abgebrochen und herbe: er wollte sie von neuem stählen, und sie verlor dadurch nur ihren Glanz und wurde spröde und unbiegsam. Er ist nicht nur nicht musikalisch, sondern geradezu antimusikalisch, er zerreißt das Gefühl durch die härtesten Mißlaute ohne alle Milderung oder Auflösung. Die Tragödie soll durch eine erhebende Gesinnung unser Gemüth gewissermaßen von der sinnlichen Gewalt des Lebens entfeßeln; aber um dieß wirklich zu leisten, darf sie diese gefährliche Gabe des Himmels nicht von ihrem Reiz entkleiden: sie muß uns vielmehr die höchste Herrlichkeit unsers von

Abgründen umringten Daseins zeigen. Wenn man Alfieris Trauerspiele liest, so kommt einem die Welt überhaupt düster und widerwärtig vor. Eine Darstellung, worin das Gewöhnliche im menschlichen Lebenslauf trübselig, die außerordentlichen Katastrophen aber entsetzlich erscheinen, gleicht einem Klima, wo mit den nie aufgeheiterten Nebeln eines nördlichen Winters die entflammten Ungewitter der heißen Zone vereinigt wären. Charakteristische Tiefe und Feinheit muß man bei'm Alfieri eben so wenig erwarten, als bei'm Metastasio; es ist nur eine entgegengesetzte Einseitigkeit in Auffaßung der menschlichen Natur. Seine Menschen sind eben so nach nackten allgemeinen Begriffen entworfen, und er malt häufig schwarz und weiß grell neben einander. Die Bösewichter tragen meistens bei ihm ihre rohe Abscheulichkeit auf der Außenseite: dieß möchte hingehen, wiewohl ein solches Bild schwerlich dazu dienen wird, sie in der Wirklichkeit zu erkennen; allein seine tugendhaften Personen sind nicht liebenswürdig, und das ist ein weit schlimmeres Unglück. Der einschmeichelnden Grazien, ja auch alles untergeordneten Reizes und Schmuckes entäußerte er sich geflißentlich, (wenn sie diesem kaustischen Geiste nicht schon von Natur genugsam versagt waren) seinem ernsteren sittlichen Zwecke zu Gunsten, wie er meinte, ohne zu bedenken, daß der Dichter eben kein andres Mittel hat, die Gemüther der Menschen zu lenken, als die Bezauberungen seiner Kunst.

Von der Tragödie der Griechen, die Alfieri erst am Ende seiner Laufbahn entdeckte, ist er durch eine ungeheure Kluft getrennt; und in der Gattung des französischen Trauerspiels kann ich seine Stücke nicht als einen Fortschritt betrachten. Ihr Bau ist einfacher, der Dialog im Einzelnen weniger conventionell; die Abschaffung der Vertrauten hat

man ihm besonders als überwundene Schwierigkeit und Verbeßerung des französischen Systems hoch angerechnet: er konnte die Kammerherren und Hofdamen eben so wenig in der Dichtung, als in der Wirklichkeit leiden. Dagegen halten seine Stücke mit den beßeren französischen an gefälliger und glänzender Beredsamkeit keine Vergleichung aus; auch sind sie weit kunstloser in der Verknüpfung, den Abstufungen, Vorbereitungen und Uebergängen. Man vergleiche zum Beispiel den Britannicus des Racine mit der Octavia des Alfieri. Beide berufen sich auf den Tacitus als ihre Quelle; welcher von ihnen hat nun diesen tiefen Menschenkenner beßer verstanden? Racine beweist sich hier als einen Mann, der den Hof auch von seiner verderbten Seite vollkommen kannte, und das alte Rom unter den Kaisern in diesem Spiegel der Beobachtung sah. Wenn hingegen Alfieri nicht ausdrücklich versicherte, seine Octavia sei eine Tochter des Tacitus, so sollte man vielmehr glauben, sie sei auf die des angeblichen Seneca gebaut. Mit solchen Farben werden die Tyrannen in den Redeübungen der Schulen gemalt. Ist dieser immerfort polternde und tobende Nero jener, der von der Natur dazu gebildet zu sein schien, wie Tacitus sagt, seinen Haß unter Liebkosungen zu verbergen? jener feige, anfangs aus Feigheit, nachher mit ausschweifendem Gelüst grausame, und bis auf den letzten Augenblick seines Lebens phantastisch eitle Weichling?

Eben so wenig, wie hier den Tacitus, hat Alfieri in der Verschwörung der Pazzi den Macchiavell ergründend in eine dichterische Darstellung übersetzt. In diesen und andern Stücken aus der neuern Geschichte, dem Philipp, dem Don Garcia hat er den Geist und Ton der neueren Zeiten, ja seines eignen Volkes durchaus nicht zu treffen gewußt: seine

Begriffe vom tragischen Stil widersetzten sich allem örtlich bestimmten Costum. Auf der andern Seite ist es merkwürdig, wie die aus den tragischen Cyklen der Griechen entlehnten Gegenstände, z. B. die Orestie, ihre heroische Pracht einbüßen, und ihm unter den Händen häuslich und beinahe bürgerlich modern werden. Am besten hat er noch das öffentliche Leben der römischen Republik gefaßt: es ist ein großer Vorzug der Virginia, daß die Handlung auf dem Forum, und zum Theil vor den Augen des Volkes vorgeht. Sonst ist bei der beobachteten Einheit des Ortes der von ihm gewählte Schauplatz meistens so unscheinbar und unbestimmt, daß man glauben sollte, es wäre ein abgelegener Winkel, wohin eben niemand kommt, als einige in verdrießliche Händel verwickelte Personen. Daß er seinen Königen und Helden der Einfachheit zu Gefallen ihre äußere Umgebung ganz und gar abstreift, macht einen Eindruck, als ob die Welt um sie her wirklich entvölkert wäre. Diese Einsamkeit der Bühne ist sehr auffallend im Saul, hinter dem Rücken zweier Heere und im Augenblick einer entscheidenden Schlacht, da sich sonst dieses Stück durch einen etwas morgenländischen Anstrich und lyrischen Schwung in der Geistesverwirrung Sauls vortheilhaft auszeichnet. Die Myrrha ist ein allzugewagter Versuch, einen für die Sinne und für das Gefühl gleich empörenden Stoff mit Schicklichkeit zu behandeln. Der Spanier Arteaga hat über dieses Trauerspiel und über den Philipp scharfe, aber gründliche Kritiken geschrieben.

Was seit Alfieri etwa noch zu bemerken, verspare ich auf die Uebersicht von dem jetzigen Zustande des italiänischen Theaters, und kehre in der Zeitordnung zurück, um einen kurzen Abriß der Geschichte des Lustspiels darzulegen.

Die Italiäner giengen in dieser Gattung anfangs von einer nicht genugsam auf den Unterschied der Zeiten und Sitten Rücksicht nehmenden Nachahmung der Alten aus, wie man denn auch auf den ältesten Theatern den Plautus und Terenz übersetzt aufführte; sie geriethen aber bald in die seltsamsten Ausschweifungen. Man hat Lustspiele vom Ariost und Macchiavell, von jenem in reimlosen versi sdruccioli, von diesem bis auf eines in Prosa. Solche Männer können nichts hervorbringen, worin sich ihr Verstand ganz verläugnete. Aber Ariost hielt sich im Zuschnitt der Stücke zu nahe an die Erfindungen der Alten, und brachte daher keine lebendigen Sittengemälde hervor. Bei'm Macchiavell ist dieß nur in seiner Clizia, einer Nachahmung des Plautus, der Fall; die Mandragola und ein andres Lustspiel ohne Namen sind florentinisch genug, nur leider auf eine wenig erbauliche Art. Ein einfältiger betrogener Ehemann, ein heuchlerischer vermittelnder Mönch spielen die Hauptrollen. Erfindungen, wie in den spaßhaften lüsternen Erzählungen des Boccaz, sind keck und derb, ich will nicht sagen, dramatisiert, denn in Absicht auf theatralische Wirkung sind sie ziemlich kunstlos, sondern dialogisiert. Als Mimen, das heißt als Auffaßung der Sprache des gemeinen Lebens mit allen Idiotismen, mögen sich diese Arbeiten sehr empfehlen. Darin sind sie vorzüglich den lateinischen Lustspieldichtern ähnlich, daß sie es an Anstößigkeiten nicht fehlen laßen. Dieß war der allgemeine Ton. Auch die Lustspiele des Pietro Aretino sollen nur durch ihre Unverschämtheit merkwürdig sein. Es ist als ob diese Schriftsteller, da sie den Geist einer züchtigeren Liebe mit dem Wesen des Lustspiels für unverträglich hielten, noch recht die Hefen von den

sinnlichen Liebschaften des griechischen Lustspiels ausgeschöpft hätten.

Früher als alle diese, zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, findet sich ein einzelner verlorner Versuch, eine ernsthafte Novelle dramatisch zu bearbeiten, als Mittelgattung zwischen dem Lust- und Trauerspiel, und mit dichterischem Schmuck ausgestattet: die Virginia des Accolti. Ich habe nicht Gelegenheit gehabt, sie zu lesen, allein der ungünstige Bericht eines Litterators giebt mir eine vortheilhafte Vorstellung davon. Der Stoff dieses Schauspiels ist dieselbe Geschichte, welche den Inhalt von Shakspeares Ende gut, Alles gut ausmacht. Nach der Beschreibung muß es den älteren Stücken der noch nicht ausgebildeten spanischen Bühne ähnlich sein, mit denen es auch den Gebrauch der Stanzen zum Silbenmaße gemein hat. In Italien sind von jeher die Versuche zu einem romantischen Drama ohne Wirkung verschollen, wie in Spanien umgekehrt alle Bemühungen, das Theater nach den Regeln der Alten und späterhin der Franzosen zu modeln, durch den entschiednen Nationalgeschmack zurückgedrängt wurden.

Vom Tasso hat man ein Lustspiel, gli intrichi d'amore, das eher ein weitläuftiger Roman in Gesprächsform heißen könnte. Es sind so viele und so abenteuerliche Begebenheiten in den engen Raum von fünf Aufzügen zusammengedrängt, daß nun jede Thatsache nackt neben der andern steht, ohne im mindesten menschlich erklärt zu sein, was dem Ganzen eine unerträgliche Härte giebt. Verbrecherische Anschläge werden mit Gleichgültigkeit geschildert, und das Belustigende soll darin bestehen, daß irgend ein Zufall ihrem Erfolge zuvorkommt. Man erkennt hier gar nicht jenen Tasso wieder, dessen zartes Gefühl für Liebe, Ritterthum und Ehre sich

im befreiten Jerusalem so liebenswürdig ausspricht, weswegen auch bezweifelt worden ist, ob dieß Werk wirklich von ihm herrühre. Der Reichthum an Erfindung, wenn man die rohe Häufung von Begebenheiten so nennen kann, ist so groß, daß die Anstrengung, die vielfach sich durchkreuzenden Fäden auseinander zu halten, höchst peinlich wird.

Eine Menge ungefähr in diesem Zeitraume geschriebener italiänischer Lustspiele sind eben so verflochten, nur mit noch weniger Ordnung und Zusammenhang, und hauptsächlich scheint darauf gerechnet zu sein, durch Unanständigkeiten zu ergötzen. Ein Schmarotzer und eine Vermittlerin unerlaubter Liebeshändel sind in allen stehende Charaktere. Unter den Lustspieldichtern dieser Klasse verdient Giambatista Porta ausgezeichnet zu werden. Seine Anlagen sind zwar, wie die der Uebrigen, Nachahmungen des Plautus und Terenz, oder dramatisierte Schwänke der Novellisten; aber in seinen mit Vorliebe angebrachten und ausgeführten Liebesgesprächen athmet ein zärtliches Gefühl, das sich mitten unter der hergebrachten Rohheit des ältern italiänischen Lustspiels und dem oft widerstrebenden Stoffe Luft macht.

Im siebenzehnten Jahrhundert, da das spanische Theater schon im vollen Glanze blühte, scheinen die Italiäner häufig daher entlehnt zu haben, schwerlich ohne Mißbrauch und Entstellung. Die Verwahrlosung der regelmäßigen Bühne nahm um so mehr überhand, als einerseits die Leidenschaft für die Oper Alles verschlang, andrerseits der Geschmack des Volkes sich immer für die improvisierte Posse mit stehenden Masken erklärte. Die letztern sind zwar an sich nicht zu verwerfen: es sind gleichsam eben so viele Centralpunkte des National-Charakters in der komischen Darstellung an Aeußerlichkeiten der Sprechart, Tracht u. s. w. festgehalten. Ihre

Wiederkehr schließt die größte Mannichfaltigkeit in der Anlage der Stücke nicht aus, gerade wie im Schachspiel bei der geringen Anzahl von Steinen, eben dadurch, daß jeder seinen bestimmten Gang hat, eine unerschöpfliche Anzahl von Verwickelungen möglich wird. Allein das Spielen aus dem Stegreif kann allerdings leicht in pöbelhafte Plattheit ausarten; dieß mag auch in Italien der Fall gewesen sein, ungeachtet die Italiäner viel lustige Laune, phantastischen Witz und wahre Anmuth im possenhaften Geberdenspiel besitzen.

Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts erschien als Reiniger des Lustspiels Goldoni, und fand so viel Beifall, daß er sich fast ausschließend in Besitz der komischen Bühne setzte. An theatralischer Einsicht fehlt es ihm gewiß nicht, nur, wie sich's ausgewiesen, an Gehalt, an Tiefe der Charakteristik, und an Neuheit und Reichthum der Erfindung, um sich auf die Dauer zu behaupten. Seine Sittengemälde sind wahr, aber zu wenig aus dem Gebiete des Alltäglichen hinausgespielt; er hat das Leben von der Oberfläche abgeschöpft; und da wenig Fortrückung in seinen Dramen ist, und alles sich immer auf demselben Punkte herumdreht, so vermehrt dieß noch den Eindruck von Leerheit und Langerweile als dem herrschenden geselligen Zustande. Die Masken hätte er gern gänzlich abgeschafft, wofür er doch schwerlich einen Ersatz aus seinen Mitteln anbieten konnte; er brachte nur einige derselben, als Arlequin, Brighella und Pantalon, an, mäßigte ihre Bedeutung, und schränkte ihren Antheil ein. Uebrigens verfiel er wieder in eine große Einförmigkeit der Charaktere, die er zum Theil durch Wiederholung der Namen eingesteht: z. B. seine Beatrice und Rosaura sind immer das muntere und das gefühlvolle Mädchen, auf andere Unterscheidungen läßt er sich nicht ein.

Der unmäßige Beifall, den Goldoni fand, und die Unterdrückung, welche die Maskenkomödie dadurch erlitt, zu deren Behuf die damalige Truppe Sacchi in Venedig vortreffliche Talente besaß, veranlaßte Gozzis Schauspiele. Es sind dramatisierte Feenmärchen, in denen er aber neben dem wunderbaren versificierten und ernsthaften Theile die sämmtlichen Masken anbrachte, und ihnen die freieste Entwickelung ließ. Es sind Stücke auf den Effekt, wenn es je dergleichen gegeben hat, von kecker Anlage, noch mehr phantastisch als romantisch, wiewohl er zuerst unter den italiänischen Lustspieldichtern Gefühl für Ehre und Liebe zeigt. Die Ausführung ist keineswegs sorgfältig und künstlerisch ausgebildet, sondern nach Art einer Skizze hingeworfen. Er ist bei aller grillenhaften Kühnheit sehr volksmäßig, die hauptsächlichen Motive werden bis zur unzweideutigsten Begreiflichkeit eingeschärft, alle Striche der Darstellung sind derb und handfest: er sagt, er wiße wohl, daß seine Landsleute die robusten Situationen lieben. Nachdem sich seine Einbildungskraft in den morgenländischen Märchen einigermaßen müde geschwärmt hatte, machte er sich an die Bearbeitung spanischer Schauspiele, besonders von Calderon, und hier finde ich ihn weit weniger zu loben. Die ätherische und in Morgenroth getauchte Poesie des Spaniers wird von ihm durchgängig vergröbert und greller gefärbt; das Gewicht seiner Masken zieht das luftige Gewebe zum Boden herunter, da im Spanischen die scherzhafte Einmischung des Gracioso weit feiner ist. Dem abenteuerlichen Wunderbaren der Feenmärchen diente die eben so stark aufgetragene Wunderlichkeit der Maskenrollen vortrefflich zum Gegensatz. Die Willkür der Darstellung gieng in dem ernsthaften Theile wie im beigesetzten Scherz gleich weit über die natürliche Wahrheit hinaus. Gozzi

hatte hieran fast zufällig einen Fund gethan, dessen tiefere Bedeutung er vielleicht selbst nicht einsah: seine prosaischen meistens aus dem Stegreif spielenden Masken bildeten ganz von selbst die Ironie des poetischen Theils. Was ich unter Ironie verstehe, werde ich zur Rechtfertigung des dem Tragischen beigemischten Komischen im romantischen Drama des Shakspeare und Calderon näher entwickeln. Hier nur so viel, daß es ein in die Darstellung selbst hineingelegtes mehr oder weniger leise angedeutetes Eingeständniß ihrer übertreibenden Einseitigkeit in dem Antheil der Phantasie und Empfindung ist, wodurch also das Gleichgewicht wieder hergestellt wird. Die Italiäner haben dieß ebenfalls nicht eingesehen, und Gozzi hat keine Nachfolger gefunden, welche seine rohe Anlage weiter ausgebildet hätten. Statt wie er, nur in feineren Mischungen, den Reiz wunderbarer Poesie und aufheiternden Scherzes zu verbinden, den Gozzi, ungeachtet des großen Abstandes, mit den ausländischen Meistern im romantischen Drama zu vergleichen, und aus der unbewußt eingetretenen Verwandtschaft in Geist und Anlage auf ein gemeinschaftliches in der Natur gegründetes Princip zu schließen, haben sie sich damit begnügt, Gozzis Stücke als wilde Ausgeburten einer ausschweifenden Einbildung von der Bühne zu verbannen. Das Lustspiel mit Masken wird von den vermeintlich gebildeten Ständen, als ob sie etwas Klügeres hätten, verachtet, und in den Theatern bei Sonntags-Vorstellungen und in den Puppenspielen dem Pöbel überlaßen. Wiewohl nun diese Verachtung nachtheilig auf die Masken zurückwirkt, indem keine Schauspieler von Talent sich ihnen widmen, so daß es bald gänzlich an Beispielen fehlen wird, wie geistreich und witzig sie ehedem ausgefüllt worden sind, so ist diese Gattung dennoch die einzige, wo man in Italien

originelle und wirklich theatralische Unterhaltung findet. Noch vor wenigen Jahren sah ich in Mailand einen vortrefflichen Truffaldin oder Harlekin, und hier und da auf Winkeltheatern, ja von Marionetten, die althergebrachten Späße ergötzlich ausgeführt. [Anmerkung zur ersten Ausgabe.] Leider fand ich bei dem letzten Besuche in Mailand meinen Freund nicht wieder. Dem Harlekin wurde unter der französischen Regierung, wie man vorgab aus Sorgfalt für die Würde der Menschheit, auf den großen Theatern die Ausübung seines fröhlichen Gewerbes untersagt. Das Marionetten-Theater des Gerolamo blüht hingegen in vollem Glanze; aber für einen Ausländer sind die Scherze der piemontesischen und mailändischen Masken schwer zu verstehen.

Im Trauerspiel ahmen die Italiäner meistens den Alfieri nach, der ihnen, wiewohl es allgemeiner Ton ist, ihn zu bewundern, doch schon zu stark und männlich dünkt, um ihn auf der Bühne ertragen zu können. Sie haben einzelne Stücke von Verdienst geliefert, aber die Grundsätze der tragischen Kunst, welche Alfieri befolgte, sind durchaus falsch, und vollends in der lärmenden herzlosen Deklamation ihrer Schauspieler stellt sich diese mit catonischer Strenge von allem Reiz der Gruppierung, der musikalischen Harmonie und der zarteren Rührungen entkleidete tragische Poesie mit der tödtendsten Einförmigkeit dar.

Da alle reichlichen Belohnungen den Sängern aufgehoben bleiben, so ist es natürlich, daß ihre Schauspieler, die fast nur als Lückenbüßer zwischen Gesang und Tanz eintreten, meistens nicht einmal das Abc ihrer Kunst, eine reine Aussprache und ein geübtes Gedächtniß, besitzen. Sie haben keinen Begriff davon, daß man seine Rolle auswendig wißen könne; deswegen hört man jedes Stück auf einem italiäni-

schen Theater beinahe doppelt: der Souffleur spricht so laut, wie anderswo ein guter Schauspieler, und um sich von ihm zu unterscheiden, schreien sie ungebührlich. Es ist sehr drollig zu sehen, wie der Souffleur, wenn durch die allgemeine Vergeßlichkeit ein Auftritt in Verwirrung zu gerathen droht, sich abarbeitet, und wie eine Schlange den Kopf aus seiner Höhle herausstreckend, dem Gespräch nach der Stellung der Redenden voraneilt. Unter allen Schauspielern in der Welt glaube ich, lernen die parisischen am besten auswendig; die deutschen thun es ihnen hierin, so wie in der Kenntniß des Versbaues, bei weitem nicht gleich.

Einer ihrer noch lebenden Dichter, Giovanni Pindemonti, hat mehr Umfang, Wechsel und Natur in seine historischen Schauspiele zu bringen gesucht; allein es ist ihm von ihren Kunstrichtern sehr verargt worden, daß er von der Höhe des Kothurns herabgestiegen, um die Wahrheit der Umstände zu erreichen, ohne welche die Gattung nicht bestehen kann; vielleicht auch, daß er von der strengen Beobachtung der blindlings verehrten hergebrachten Regeln abgewichen. Wenn der italiänische Vers in der That so spröde ist, daß er manche historische Einzelheiten, z. B. neuere Namen und Titel, durchaus nicht duldet, so schreibe man denn zum Theil in Prosa, und nenne es nicht Tragödie, sondern historisches Drama. Ueberhaupt sehe ich es stillschweigends als Grundsatz angenommen, der verso sciolto oder eilfsilbige Vers ohne Reim sei der einzige dramatisch taugliche, was mir gar nicht erwiesen scheint. Dieser Vers steht den englischen und deutschen reimlosen Jamben an Mannichfaltigkeit und metrischer Bedeutung weit nach, wegen der beständigen weiblichen Endungen, und weil im Italiänischen bloß Accentuation und keine Silbenmeßung statt findet; bei dem häufigen Uebergehen

des Sinnes aus einem Verse in den andern nach allen möglichen Abtheilungen fließen die Zeilen für das Gehör bald ununterscheidbar in einander. Alfieri glaubt die ächte dramatische Behandlung dieses Verses entdeckt zu haben, seinem Dialog entsprechend, der in lauter zerschnittenen Perioden, oder vielmehr ganz unperiodischen, rasch abgestoßnenen Sätzen besteht. Es kann sein, daß er eine persönliche Gewöhnung in seine Werke übertrug, denn er soll sehr lakonisch gewesen sein; auch bestimmte ihn, wie er selbst erzählt, Senecas Beispiel: wie anders hätte er es von den Griechen lernen können! Freilich braucht man im Gespräch nicht so viel verknüpfende Wortfügungen, wie auf der Rednerbühne, aber das entgegengesetzte Aeußerste ist eben so wenig in der Natur. Man erzählt ja mündlich mit einer gewissen Folge, man trägt Gründe und Einwendungen entwickelnd vor, und die Leidenschaft beseelt augenblicklich zur Fülle des Ausdrucks, zu strömender Beredsamkeit, ja zu lyrischem Schwunge. Für den idealischen Dialog der Tragödie sind also schon in dem wirklichen alle verschiednen Töne und Bewegungen der Poesie, außer etwa die epische Ruhe angedeutet. Um vieles gefälliger und angemeßner als die einförmigen eilf Silben würde ich daher die Weise des Metastasio und vor ihm des Tasso und Guarini in ihren Schäferspielen finden: sie mischen Verse von sieben Silben ein, laßen auf eine Reihe reimloser Zeilen dann und wann ein paar Reime folgen, oder stellen auch wohl einen Reim in die Mitte eines Verses. Hievon wäre dann der Uebergang zu geordneten Strophen, sei es nun Octaven oder selbst lyrischen Silbenmaßen, leicht. Der Reim und die durch ihn gebildete Verknüpfung haben nichts, was dem Wesen des dramatischen Dialogs widerspräche, und die Verwerfung des Wechsels der Silbenmaße

im Schauspiel beruht bloß auf einem todten Begriffe von Regelmäßigkeit.

Für das Lustspiel hat man in Italien noch keine passende Versart ausgefunden. Der verso sciolto taugt anerkannter Maßen nicht dazu, er hat keine Vertraulichkeit. Der zwölfsilbige Vers mit gleitender Endung, welchen Ariost gewählt, ist weit beßer, dem Trimeter der Alten ähnlich, aber doch etwas einförmig. Man hat ihn wenig bearbeitet. Die martellianischen Verse, eine schlechte Nachahmung des Alexandriners, sind eine wahre Pein der Ohren: Chiari und zuweilen Goldoni haben sich ihrer zuletzt, Gozzi nur spottweise bedient. Es bleibt also zum Nachtheil der zierlicheren Ausbildung bei der Prosa.

Neue Lustspiele haben die Italiäner gar nicht, oder es sind höchstens noch stehendere und flachere Sittengemälde, als die von Goldoni, ohne Lustigkeit, ohne Erfindung, und in ihrer alltäglichen Gemeinheit geradezu widerwärtig. Dagegen haben sie eine rechte Sucht nach dem rührenden Drama und bürgerlichen Trauerspiele bekommen; sie spielen eifrig die beliebten deutschen Stücke dieser Art, und bringen die verkehrtesten Nachahmungen an's Licht. Die Gewöhnung an die Oper und die Ballette, als ihre Lieblingsschauspiele, worin sie nichts als von Zeit zu Zeit eine schöne Arie und Luftsprünge suchen, hat ihrem Publikum, wie es scheint, gänzlich die Fähigkeit benommen, sich um dramatischen Zusammenhang zu bekümmern: sie nehmen gar keinen Anstoß daran, zwei Acte aus verschiedenen Opern an einem Abend, oder den letzten zuerst aufführen zu sehen.

Wir glauben daher nicht zu viel zu sagen, wenn wir behaupten, sowohl die dramatische Poesie, als die Schauspielkunst sei in Italien im kläglichsten Verfall, es sei noch nicht

einmal der Anfang zu einer Nationalbühne gemacht, auch ohne einen gänzlichen Umschwung in den leitenden Begriffen keine Aussicht dazu vorhanden.

Calsabigi sucht die Ursachen dieses Zustandes in dem Mangel stehender Schauspieler-Gesellschaften und einer Hauptstadt. Dieß letzte hat allerdings einigen Grund: in England, Spanien und Frankreich hat sich ein nationales System der dramatischen Kunst entwickelt und festgesetzt; in Italien und Deutschland, wo es nur Hauptstädte der einzelnen Staaten, aber keine allgemeine giebt, findet das Aufkommen des Theaters große Schwierigkeit. Die in einer falschen Theorie liegenden Hindernisse konnte Calsabigi freilich nicht in Anschlag bringen, weil er ihr selbst zugethan war.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

August Wilhelm von Schlegel's

Vorlesungen

über

dramatische Kunst

und

Litteratur.

Dritte Ausgabe,

besorgt

von

Eduard Böcking.

Zweiter Theil.

Leipzig,
Weidmann'sche Buchhandlung.
1846.

August Wilhelm von Schlegel's

sämmtliche Werke.

Herausgegeben

von

Eduard Böcking.

Sechster Band.

Leipzig,
Weidmann'sche Buchhandlung.
1846.

Inhalts-Verzeichniß.

Seite

Dramaturgische Vorlesungen.

Zweiter Band.

Siebenzehnte Vorlesung.

Alterthümer der französischen Bühne. Einfluß des Aristoteles und der Nachahmung der Alten. Prüfung der drei Einheiten. Was ist Einheit der Handlung?

Wir gehen zur dramatischen Litteratur der Franzosen fort. Bei den ersten Anfängen des Trauerspiels in Frankreich finden wir keine Ursache uns lange aufzuhalten. Wir können es schon den französischen Kritikern überlaßen die Alterthümer ihrer eigenen Litteratur gehörig herabzuwürdigen, was sie zwar bloß in der Absicht thun, um das nachfolgende Zeitalter Richelieus und Ludwigs des Vierzehnten dagegen desto glorreicher zu erheben. Es ist wahr, ihre Sprache hat sich erst in dieser Zeit aus einem unsäglichen Wuste von Geschmacklosigkeit und Barbarei herausgearbeitet, während die harmonische Diction der italiänischen und spanischen Poesie sich längst zur schönsten Blüthe freiwillig entfaltet hatte, und damals schon wieder auszuarten anfieng. Es ist also nicht zu verwundern, daß die Franzosen einen so großen Werth auf alle negativen Vorzüge, auf die Vermeidung der Uebelstände legen, und daß dieses aus Furcht vor einem Rückfalle seitdem die allgemeine Richtung ihrer Kritik geworden ist.

Wenn Laharpe von den Trauerspielen vor Corneille sagt, ihr Ton entferne sich von der Plattheit nur um in Ziererei zu verfallen, so sehen wir nach den angeführten Proben nichts dagegen einzuwenden. Noch neuerdings hat man auf Veranlaßung von Legouvé's Tod Heinrichs IV. ein gleichzeitiges Stück über diesen Gegenstand abdrucken laßen, welches nicht nur in einem lächerlichen Stil geschrieben ist, sondern auch in der Anlage und Führung des Ganzen, mit seinem vom Satan gesprochenen Prologe und einem Chor von Pagen, mit seinen endlosen Monologen und dem Mangel an Fortschritt und Bewegung, die Kindheit der dramatischen Kunst, aber nicht eine naive und hoffnungsvolle Kindheit, sondern eine durch pedantischen Schulzwang verkrüppelte verräth. Wir verweisen in Absicht auf die älteren tragischen Versuche der Franzosen aus der letzten Hälfte des sechszehnten und dem ersten Drittel des siebenzehnten Jahrhunderts auf Fontenelle, Laharpe, die Mélanges littéraires von Suard und andre. Wir beschränken uns auf die Charakteristik ihrer drei berühmtesten Tragiker, des Corneille, Racine und Voltaire, welche die Gestalt ihrer tragischen Bühne, wie es scheint unwiderruflich, festgesetzt haben; noch weit mehr haben wir es mit der Prüfung des Systems der tragischen Kunst zu thun, welches diese praktisch befolgt, und zum Theil selbst, allgemein aber die französischen Kritiker als einzig gültig, und jede Abweichung davon als eine Sünde wider den guten Geschmack aufgestellt haben. Ist das System an sich nur das rechte, so wird man ihnen dessen meisterhafte, vielleicht unübertreffliche Ausführung schon zugestehen müßen. Ob und in wie fern die französische Tragödie der griechischen im Geist und innern Wesen verwandt, ja eine Vervollkommnung derselben ist, das ist die große Frage hiebei.

Von den ältern Versuchen ist zu unserm Zweck nur dieß zu bemerken, daß sich das Bestreben, die Alten nachzuahmen, und die Meinung, als werde dieß durch die beobachtete äußere Regelmäßigkeit der Form am sichersten erreicht, wie man sie mehr aus dem Aristoteles und allenfalls aus dem Seneca begriffen zu haben glaubte, als aus vertrauter Bekanntschaft mit den griechischen Vorbildern selbst; daß sich dieß Bestreben, sage ich, in Frankreich schon sehr früh offenbarte. In den ersten aufgeführten Tragödien, der Cleopatra und Dido von Jodelle, waren Prologe und Chöre angebracht: Jean de la Peruse übersetzte die Medea des Seneca; Garniers Stücke sind sämmtlich aus den griechischen Tragikern oder dem Seneca genommen, in der Ausführung aber dem letztern weit näher verwandt. Auch über die Sophonisbe des Trissino haben sich die damaligen Schriftsteller, im guten Vertrauen auf ihr klassisches Ansehen, fleißig hergemacht. Wer die ächte Handlungsweise des Genies kennt, welche auf der fast unbewußten unmittelbaren Anschauung großer Wahrheiten beruht, keineswegs auf vermittelten und auf dem Umwege erschloßener Folgerungen erlangten Ueberzeugungen, dem wird jede künstlerische Thätigkeit, die von einer abstrakten Theorie ausgeht, schon deswegen verdächtig werden. Allein Corneille befand sich auch gar nicht in dem Falle, seine Dramen wie ein Antiquar als gelehrte Schulübungen nach den Mustern der Alten auszuarbeiten. Seneca hat ihn zwar ebenfalls irre geleitet, aber er kannte und liebte die spanische Bühne, sie hat einen großen Einfluß auf seinen Geist gehabt. Das erste unter seinen Stücken, womit nach der allgemeinen Anerkennung die klassische Epoche des französischen Trauerspiels anhebt, und das immer wohl eines seiner schönsten geblieben ist, der Cid, ist bekanntlich aus dem Spani-

schen entlehnt, verletzt beträchtlich die Einheit des Ortes, wo nicht auch die der Zeit, und ist durchaus vom Geist ritterlicher Liebe und Ehre beseelt. Allein die Meinung seiner Zeitgenoßen, ein Trauerspiel könne nun einmal nichts taugen, wenn es nicht genau nach den Regeln des Aristoteles eingerichtet sei, war so allgemein und herrschend, daß sie jede Widersetzung niederschlug. Corneille bekam fast am Schluße seiner dramatischen Laufbahn Gewißens-Zweifel, und setzte sich hin, um in einer eignen Abhandlung zu beweisen, seine Stücke, bei deren Verfertigung er nicht an den Aristoteles gedacht hatte, seien dennoch genau nach dessen Regeln geschrieben. Er leistete dieß nicht zum besten, indem er sich allerlei gezwungene Auslegungen erlaubte. Hätte er es wirklich befriedigend dargethan, so würde daraus nur folgen, daß die Regeln des Aristoteles sehr unbestimmt und unerschöpfend sein müßten, wenn so ungleichartige Werke, im Geist und in der Form, wie die Trauerspiele der Griechen und die des Corneille, ihnen in gleichem Grade gemäß sein könnten.

Ganz anders verhält es sich mit Racine: er ist ohne Frage unter den französischen Dichtern derjenige, welcher die Alten am besten gekannt hat, und er studierte sie nicht bloß als Gelehrter, sondern er fühlte sie als Dichter. Allein er fand schon eine ganz bestimmte Theater-Praxis vor, und unternahm es nicht, der Annäherung an jene Muster zu lieb davon abzuweichen. Er übertrug also nur einzelne Schönheiten der griechischen Dichter; übrigens, sei es um dem Zeitgeschmack zu huldigen, oder aus eigener Neigung, blieb er der dem griechischen Trauerspiele so fremden Sitte der Galanterie getreu, und gründete darauf meistens die Verwickelungen seiner Stücke.

So blieb ungefähr die Verfaßung des französischen Theaters, bis Voltaire erschien. Er besaß nur eine mittelmäßige Kenntniß der Griechen, von denen er dann und wann mit Enthusiasmus redet, um sie andre Male desto tiefer unter die neueren Meister seiner Nation, sich selbst mit eingerechnet, herabzusetzen; aber er hielt sich berufen, die großartige Strenge und Einfachheit der Griechen als dem Trauerspiele wesentlich zu predigen. Er tadelte die Abweichungen seiner Vorgänger davon als Verirrungen, und drang zugleich auf Reinigung der Bühne und auf Erweiterung derselben, da sie sich nach seiner Meinung durch den Zwang der Hofsitte beinah zum Vorzimmer verengt hatte. Er redete auch zuerst von den genialischen Zügen Shakspeares, und entlehnte Manches von diesem, seinen Landsleuten bis daher ganz unbekannten, Dichter; er drang auf größere Tiefe in der Darstellung der Leidenschaften, auf stärkere theatralische Wirkung, verlangte eine majestätisch geschmückte Scene, und suchte endlich seinen Stücken nicht selten ein der Poesie fremdes politisches oder philosophisches Interesse zu geben. Unstreitig hat er durch seine Bemühungen Nutzen für die französische Bühne gestiftet, wenn ihn gleich in der Sprache und im Versbau (die in der Rangordnung der dramatischen Vorzüge doch immer nur eine untergeordnete Stelle einnehmen sollten, aber in Frankreich fast allein über den Erfolg eines Stückes entscheiden) die meisten Beurtheiler unter seine Vorgänger, wenigstens ausgemacht unter Racine, stellen. Jetzt ist es der Modeton, den Abgott des letztverwichenen Zeitalters in allen Stücken mit der feindseligsten Partheilichkeit zu behandeln. Seine Neuerungen auf der Bühne werden daher auch von den kritischen Zionswächtern (welche anzunehmen scheinen, das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten habe der ganzen

Folgezeit bis an's Ende der Welt nichts übrig gelaßen, als leidende Bewunderung seiner Vollkommenheiten ohne den frevelhaften Gedanken freier eigenthümlicher Fortschritte) als eben so viele litterarische Ketzereien verschrieen. Denn so unverhohlen ist die Auctorität der erste Grundsatz der französischen Kritiker, daß dieser Ausdruck ihnen ganz geläufig ist.

In so fern wir Zweifel gegen die unbedingte Gültigkeit der von den ältern französischen Trauerspieldichtern befolgten Regeln, gegen die behauptete Verwandtschaft des Geistes ihrer Dichtungen mit dem Geist der griechischen und gegen die Unerlaßlichkeit mancher vermeinten Schicklichkeiten vorzutragen haben, finden wir an Voltaire einen Bundesgenoßen. In vielen andern Punkten aber hat er, ohne Prüfung, ja unbewußter Weise, die Maximen seiner Vorgänger vorausgesetzt, und ihre Praxis befolgt. Er ist in gleichen Meinungen mit ihnen befangen, die sich vielleicht mehr auf nationale Eigenheiten, als auf die menschliche Natur und das Wesen der tragischen Poesie überhaupt gründen. In dieser Hinsicht können wir ihn also dennoch mit jenen gemeinschaftlich prüfen; es ist da nicht von der Ausführung im Einzelnen die Rede, sondern von den allgemeinen Grundsätzen der tragischen Kunst, die sich in der Gestalt der Werke aussprechen.

In Absicht auf die geforderte Regelmäßigkeit läßt sich die Frage ziemlich auf die sogenannten drei Einheiten des Aristoteles zurückführen. Wir werden untersuchen, was der griechische Philosoph darüber lehrt; in wie fern die griechischen Tragiker diese Regeln gekannt und beobachtet haben; ob die französischen Dichter die Schwierigkeit, sie ohne Zwang und Unwahrscheinlichkeit zu beobachten, wirklich gelöst oder nur geschickt umgangen; endlich ob dieses Verdienst wirklich

so groß und wesentlich ist, und nicht vielmehr wesentlichere Schönheiten einer solchen Beschränkung aufgeopfert werden müßen.

Es giebt aber noch eine andere Seite des französischen Trauerspiels, wobei man sich nicht auf das Ansehen der Alten berufen kann: dieß ist die Bindung der Poesie an eine Menge geselliger, bloß auf Uebereinkunft gegründeter Schicklichkeiten. Hierüber sind die Franzosen weit weniger im Klaren als über die Regeln; natürlich, weil Nationen sich eben so wenig vollkommen zu kennen und zu beurtheilen pflegen, als einzelne Menschen. Dieß hängt mit dem Geist der französischen Poesie überhaupt, ja ihrer gesammten Litteratur und ihrer Sprache selbst zusammen. Alles dieß hat in Frankreich unter der Vormundschaft der Gesellschaft gestanden, ist in seiner Ausbildung immerfort dadurch geleitet und bestimmt worden, und zwar einer Gesellschaft, die mit nachahmendem Eifer sich nach dem Ton einer Hauptstadt, so wie diese wiederum nach den Moden eines glänzenden Hofes richtete. Wenn dem also ist, wie sich wohl zeigen laßen dürfte, so erhellet daraus schon, warum die französische Litteratur seit Ludwig dem Vierzehnten, während die ihren Sitten treuen Völker wenig herzliche Neigung dazu bezeigten, in ganz Europa in der Gesellschaft der oberen Stände, in der großen Welt, ein so außerordentliches Glück gemacht hat und noch macht. Sie kehrt auf diese Art, wiewohl im Auslande, gewissermaßen an den Ort ihres Ursprunges zurück.

Die berühmten drei Einheiten, welche eine ganze Ilias von kritischen Kämpfen verursacht haben, sind die Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes.

Die Gültigkeit der ersten wird einstimmig anerkannt,

nur über ihre Bedeutung streitet man; und ich füge hinzu, es ist auch nicht so leicht, sich darüber zu verständigen.

Die Einheiten des Ortes und der Zeit werden von Einigen für eine bloße Nebensache angesehen, indessen Andre ihnen die größte Wichtigkeit beilegen, und behaupten, es sei außerhalb derselben für den dramatischen Dichter durchaus kein Heil zu hoffen. In Frankreich beschränkt sich dieser Eifer nicht bloß auf die gelehrte Welt; es scheint eine allgemeine Angelegenheit der Nation zu sein. Jeder Franzose, der seinen Boileau mit der Muttermilch eingesogen hat, hält sich für einen gebornen Verfechter der dramatischen Einheiten, wie seit Heinrich dem Achten die Könige von England den Titel defensor fidei führen.

Lustig genug ist es, daß Aristoteles ein für allemal seinen Namen zu diesen drei Einheiten herleihen muß, da er doch bloß von der ersten, der Einheit der Handlung, mit einiger Ausführlichkeit spricht, über die Einheit der Zeit nur einen unbestimmten Wink hinwirft, und über die Einheit des Orts auch nicht eine Silbe sagt.

Ich befinde mich hier gar nicht in einem polemischen Verhältnisse gegen den Aristoteles; denn ich bestreite keinesweges die wohl verstandene Einheit der Handlung; nur eine größere Freiheit in Absicht auf Raum und Zeit vertheidige ich an manchen Schauspiel-Gattungen, ja ich halte sie sogar dabei für wesentlich. Indessen muß ich einige Worte über die Poetik des Aristoteles, diese wenigen Blätter, die so bändereiche Commentare veranlaßt haben, voranschicken, um uns in den richtigen Gesichtspunkt zu stellen.

Ausgemacht ist diese Schrift nur ein Bruchstück, denn viele wichtige Materien sind gar nicht darin berührt. Einige Gelehrte haben geglaubt, sie sei nicht ein Bruchstück von

dem wahren Original, sondern von einem Auszuge, den jemand zu seiner eignen Belehrung verfertigt. Alle philologischen Kritiker sind darüber einig, daß der Text sehr verfälscht sei, und haben ihn durch ihre Vermuthungen herzustellen gesucht. Die große Dunkelheit beklagen die Ausleger entweder ausdrücklich, oder bestätigen sie durch die That, indem sie die Auslegungen ihrer Vorgänger verwerfen, die ihrigen aber ihren Nachfolgern ebenfalls nicht annehmlich machen können.

Ganz anders verhält sich's mit der Rhetorik des Aristoteles. Sie ist unbezweifelt ächt, vollständig und leicht zu verstehen. Wie betrachtet er aber darin die Redekunst? Als eine Schwester der Dialektik, welche, so wie diese durch ihre Schlußfolgen Ueberzeugung, durch eine verwandte Methode Ueberredung bewirken soll. Das heißt sie ungefähr eben so betrachten, als wenn man die Architektur bloß als die Kunst abhandelte, fest und bequem zu bauen. Freilich muß sie dieß zuvörderst leisten; dadurch wird sie aber noch gar nicht zur schönen Kunst, sondern wir fordern, daß sie jene wesentlichen Zwecke eines Gebäudes mit schöner Anordnung, harmonischen Verhältnissen und einem entsprechenden Eindruck des Ganzen vereinbare. Wenn wir nun sehen, wie Aristoteles auch von der Redekunst nur die dem Verstande ohne Einbildungskraft und Gefühl zugängliche und einem äußern Zweck dienende Seite gefaßt hat: kann es uns befremden, wenn er das Geheimniß der Poesie noch weit weniger ergründete, dieser Kunst, welche von jedem andern, als ihrem unbedingten Zwecke, Schönes durch freie Dichtung zu erschaffen und in der Sprache darzustellen, losgesprochen ist? Ich habe den Frevel begangen, dieß zu behaupten, und bis jetzt noch keinen Grund gefunden, es zurück zu nehmen. Lessing war

andern Glaubens. Wie, wenn aber Lessing mit seiner scharfsinnig zergliedernden Kritik gerade auf demselben Abwege gewesen wäre? Diese Kritik ist vollkommen siegreich, wo sie die Widersprüche für den Verstand an Werken darlegt, die bloß mit dem Verstande zusammengefugt sind; schwerlich möchte sie ausreichen, um sich zur Idee einer wahrhaft genialen Kunstschöpfung zu erschwingen.

Die philosophische Theorie der sämmtlichen schönen Künste (technische Lehrbücher über jede einzelne, worin nämlich bloß von den Mitteln der Ausführung gehandelt wurde, hatten sie genug) war überhaupt bei den Alten noch wenig als besondere Wißenschaft ausgebildet. Sollte ich mir aber unter den alten Philosophen einen Führer hierin erwählen, so wäre es ohne Zweifel Plato, der die Idee des Schönen nicht durch Zergliederung, wie es nimmer möglich ist, sondern durch anschauende Begeisterung erfaßt hatte, und in dessen Werken die Keime einer ächten Kunstlehre überall ausgestreut sind.

Hören wir, was Aristoteles über die Einheit der Handlung sagt.

„Wir setzen, die Tragödie sei die Nachahmung einer „vollständigen und ganzen Handlung, welche eine gewisse „Größe hat. Denn es giebt auch ein Ganzes, was gar „keine Größe hat. Ein Ganzes ist aber, was Anfang, „Mitte und Ende hat. Der Anfang ist, was nicht nothwendiger Weise nach einem Andern ist; in dessen Natur es „aber liegt, daß Etwas nach ihm sei oder entstehe. Das „Ende im Gegentheil, was vermöge seiner Natur nach einem „Andern ist, entweder nothwendig oder gewöhnlich, nach welchem aber nichts Andres ist. Die Mitte, was selbst nach „einem Andern und wonach ein Andres. Freilich müßen

„die wohl zusammengesetzten Dichtungen nicht von da, wo „sich's eben trifft, anheben, noch, wo sich's eben trifft, en„digen, sondern sich nach den angegebenen Bestimmungen „richten."

Strenge genommen ist es widersprechend, daß ein Ganzes, welches doch Theile haben soll, ohne Größe sein könne. Aristoteles erklärte sich aber sogleich darauf, daß er unter der Größe, als einem Erforderniß des Schönen, ein gewisses Maß verstehe, welches einerseits nicht unter die Unterscheidbarkeit der Theile, andrerseits nicht über die Ueberschaubarkeit des Ganzen hinausgeht. Dieß ist also eine bloß aus der Erfahrung geschöpfte äußerliche Bestimmung des Schönen, welche sich auf die Beschaffenheit unsrer Sinnenwerkzeuge und unsrer Faßungskraft bezieht. Merkwürdig ist indessen seine Anwendung hievon auf die dramatische Dichtung. „Sie müße eine Ausdehnung haben, jedoch so, daß „sie für das Gedächtniß leicht faßlich bleibe. Die Bestim„mung der Länge nach den Bedürfnissen der Aufführung „gehöre nicht der Kunst an. In Bezug auf das Wesen der „Sache aber sei der Umfang der Dichtung um so schöner, „je mehr er sich, unbeschadet der Faßlichkeit, erweitere." Dieß wäre eine sehr günstige Aeußerung für die Compositionen Shakspeares und andrer romantischer Dramatiker, die einen umfaßenderen Kreiß von Leben, Charakteren und Begebenheiten, als die einfache griechische Tragödie, in ein einziges Gemälde zusammengestellt haben, falls sie ihm nur die nöthige Einheit zu geben und die klare Uebersicht zu erhalten gewußt, welches beides wir allerdings von ihnen behaupten.

An einer andern Stelle fordert Aristoteles von dem epischen Dichter dieselbe Einheit der Handlung wie vom dra-

matischen, er wiederholt seine obigen Definitionen, und sagt, der Dichter müße es nicht wie der Geschichtschreiber machen, welcher gleichzeitige Begebenheiten erzählt, wiewohl sie gar keinen Einfluß auf einander gehabt. Hier ist die Forderung des Zusammenhanges zwischen den dargestellten Begebenheiten als Ursachen und Wirkungen, welche schon in seiner Erklärung der Theile eines Ganzen liegt, noch bestimmter angegeben. Jedoch gesteht er ein, der epische Dichter könne sich über eine größere Mehrheit von Vorfällen, die auf eine Haupthandlung abzielen, verbreiten, weil ihm die erzählende Form die Bequemlichkeit verschaffe, Vieles als zugleich fortgehend zu schildern; der dramatische Dichter hingegen könne nicht vieles Zugleichgeschehende darstellen, sondern nur das auf der Bühne Vorgehende, und den Antheil der dort erscheinenden Personen an einer Handlung. Wie aber, wenn der dramatische Dichter nun doch das Mittel gefunden hätte, vermöge einer andern Verfaßung der Scene und einer künstlicheren theatralischen Perspektive eine der epischen an Umfange ähnliche Dichtung, („Fabel" nach der alten Kunstsprache), wiewohl in einem gedrängteren Raume, ohne Verwirrung gehörig zu entfalten? Was wäre noch dagegen einzuwenden, wenn der Grund der Untersagung bloß in der vermeinten Unmöglichkeit lag?

Dieß ist so ziemlich alles was in der Poetik des Aristoteles über die Einheit der Handlung vorkommt. Eine kurze Prüfung wird einleuchtend machen, wie wenig solche bloß zergliedernde Begriffe, die man zu Regeln stempelt, an die wesentlichen poetischen Forderungen hinanreichen.

Einheit der Handlnng wird verlangt. Was ist Handlung? Die Meisten gehen darüber hinweg, als ob es sich ganz von selbst verstünde. Im höheren eigentlichen Sinne

ist Handlung eine von dem Willen des Menschen abhängige Thätigkeit. Ihre Einheit wird in der Richtung auf ein einziges Ziel bestehen; zu ihrer Vollständigkeit gehört alles was zwischen dem ersten Entschluße und der Vollbringung der That liegt.

Dieser Begriff der Handlung paßt auf viele Tragödien der Alten, z. B: den Muttermord des Orest, den Vorsatz des Oedipus, den Mörder des Laius zu entdecken und zu strafen; jedoch mit nichten auf alle; weit weniger paßt er auf die meisten modernen Trauerspiele, wenigstens nicht, wenn man die Handlung in den Hauptpersonen sucht. Was durch sie geschieht und mit ihnen vorgeht, hat oft so wenig mit einem freiwilligen Entschluße gemein, als das Scheitern eines Schiffes im Sturm an einer Klippe. Aber auch im Sinne der Alten werden wir in die Handlung gleich den Entschluß miteinrechnen müßen, die Folgen der That heldenmüthig zu ertragen, und die Ausführung dieses Entschlußes wird mit zu ihrer Vollständigkeit gehören. Der fromme Entschluß der Antigone, ihrem unbeerdigten Bruder selbst die letzte Pflicht zu leisten, ist bald und ohne Schwierigkeit vollbracht; aber die Aechtheit desselben, vermöge deren er der Gegenstand einer Tragödie zu werden verdient, bewährt sich erst, als sie ohne Reue und Rückfall in Schwäche den Tod dafür erleidet. Und ist nicht, um ein Beispiel aus einer ganz andern Sphäre zu geben, Shakspeares Julius Cäsar in Absicht auf die Handlung nach demselben Grundsatze gebaut? Brutus ist der Held des Stückes; die Vollbringung seines großen Entschlußes besteht nicht in dem bloßen Meuchelmord an Cäsar (einer an sich zweideutigen That, deren Triebfedern Ehrgeiz und Eifersucht sein konnten), sondern darin, daß er sich bis zur gleichmüthigen Hingabe

seines liebevollen Lebens als den reinen Verfechter römischer Freiheit bewährt.

Noch mehr: es könnte kein Knoten des Stückes ohne Widerstreit stattfinden; und dieser entsteht meistens aus den entgegengesetzten Vorsätzen und Absichten der Personen. Wenn wir also den Begriff einer Handlung auf Entschluß und That beschränken, so wird sich meistens eine doppelte oder mehrfache Handlung im Trauerspiel zeigen. Welches ist nun die Haupthandlung? Jedem scheint seine eigne die wichtigste; denn jeder ist sein eigner Mittelpunkt. Kreons Entschluß, sein königliches Ansehen an dem Beerdiger des Polynikes durch Todesstrafe zu behaupten, ist eben so fest, als der Entschluß der Antigone, eben so wichtig, und, wie wir am Schluße sehen, eben so gefährlich, weil er den Sturz des ganzen Hauses Kreons nach sich zieht. Indessen der bloß verneinende Entschluß könnte allenfalls als die Ergänzung des bejahenden angesehen werden. Wie aber, wenn jeder nicht gerade das Entgegengesetzte, sondern etwas Anderes will? In der Andromache des Racine will Orest die Hermione zur Gegenliebe bewegen; Hermione will den Pyrrhus nöthigen, sich mit ihr zu vermählen, oder will sich an ihm rächen; Pyrrhus will die Hermione los sein, und sich mit der Andromache verbinden; Andromache will ihren Sohn retten und zugleich dem Andenken ihres Gemahls treu bleiben. Dennoch hat niemand diesem Stücke die Einheit abgesprochen; weil Alles in einander greift und mit einer gemeinschaftlichen Katastrophe endigt. Welche unter den Handlungen der vier Personen ist nun aber die Haupthandlung? An leidenschaftlicher Stärke sind ihre Bestrebungen einander wohl ziemlich gleich, Allen kommt es auf das ganze Glück ihres Lebens an; die Handlung der Andromache hat

die sittliche Würde voraus, und darum hat Racine ganz recht gethan, das Stück von ihr zu benennen.

Wir sehen hier eine neue Bestimmung im Begriff der Handlung, nämlich die Beziehung auf die Idee der sittlichen Freiheit, kraft welcher allein der Mensch als der erste Urheber seiner Entschlüße betrachtet wird. Denn innerhalb des Gebietes der Erfahrung angesehen, ist der Entschluß als Anfang der Handlung nicht bloß Ursache, sondern er ist wiederum Wirkung von vorhergehenden Beweggründen. Wir haben in dieser Beziehung auf eine höhere Idee allerdings die Einheit und Ganzheit der Tragödie im Sinne der Alten gesucht: nämlich ihr absoluter Anfang ist die Bewährung der Freiheit, die Anerkennung der Nothwendigkeit ihr absolutes Ende. Wir halten uns aber für berechtigt zu behaupten, dem Aristoteles sei diese Ansicht ganz fremd gewesen: nirgends redet er von der Idee des Schicksals als der Tragödie wesentlich. Ueberhaupt darf man bei ihm nicht auf den strengen Begriff von Handlung, als Entschluß und That, dringen. Er sagt irgendwo, „der Umfang einer Tragödie „sei immer hinreichend groß, wofern nur durch eine Reihe „von wahrscheinlichen oder nothwendigen Erfolgen eine Umkehrung aus Unglück in Glück oder aus Glück in Unglück „bewerkstelligt werde.“ Es ist also klar, er versteht unter Handlung, wie die sämmtlichen Neueren, bloß etwas das geschieht. Diese Handlung soll nach ihm Theile haben, Anfang, Mitte und Ende, also eine Mehrheit unter einander verknüpfter Vorfälle sein. Wo ist nun die Gränze dieser Mehrheit? Ist nicht die Verkettung der Ursachen und Wirkungen vorwärts und rückwärts endlos, und würde man folglich nicht überall gleichwillkürlich anfangen und abbrechen? Giebt es auf diesem Gebiet irgend einen Anfang oder ein

Ende, wie Aristoteles deren Begriff ganz richtig erklärt? Vollständigkeit wäre also ganz unmöglich. Wird aber zur Einheit in der Mehrheit der Vorfälle nichts weiter gefordert als ursachlicher Zusammenhang, so ist diese Regel äußerst unbestimmt; man wird die Einheit nach Belieben verengen und erweitern können. Denn jede Reihe von Vorfällen oder Handlungen, welche durch einander veranlaßt werden, wie sehr man sie auch verlängern möge, läßt sich immer unter einem einzigen Gesichtspunkt zusammenfassen und mit einem einzigen Namen bezeichnen. Wenn uns Calderon die Bekehrung von Peru zum Christenthum in einem Schauspiele schildert, vom ersten Anfange, d. h. der Entdeckung des Landes, bis zur Vollendung, und wenn in seinem Stücke wirklich nichts vorkommt, was nicht darauf Einfluß hätte: ist denn da nicht ebensowohl Einheit im obigen Sinne, als in der einfachsten griechischen Tragödie, was doch die Verfechter der Regeln des Aristoteles nimmermehr werden zugeben wollen?

Corneille hat die Schwierigkeit einer gehörigen Bestimmung der Einheit bei der unvermeidlichen Mehrheit der untergeordneten Handlungen wohl gefühlt, und sucht folgenden Ausweg. „Ich nehme an,“ sagt er, „die Einheit der Handlung bestehe im Lustspiel in der Einheit der Intrigue, oder „der Hindernisse für die Absichten der Hauptpersonen; und „im Trauerspiel in der Einheit der Gefahr, sei es nun, „daß der Held ihr unterliege oder daß er sich herausziehe. „Ich will damit nicht behaupten, daß nicht mehrere Gefahren im Trauerspiel und mehrere Intriguen oder Hindernisse „im Lustspiel zuläßig seien, wofern man nur aus einer nothwendig in die andre fällt; denn alsdann macht die Errettung aus der ersten Gefahr die Handlung nicht vollständig, „weil sie eine zweite nach sich zieht, und die Aufklärung

„einer Intrigue setzt die handelnden Personen nicht in Ruhe, „weil sie sie in eine neue verstrickt."

Zuerst ist der hier angenommene Unterschied zwischen der tragischen und der komischen Einheit ganz außerwesentlich. Denn auf die Art der Zusammensetzung hat es keinen Einfluß, daß die Vorfälle im Trauerspiel ernsthafter sind, auf Leib und Leben gehen; die Verlegenheit der Personen im Lustspiel, wenn sie ihre Absicht, ihre Intrigue, nicht durchsetzen können, läßt sich ebensowohl eine Gefahr nennen. Corneille führt, wie die Meisten, Alles auf den Begriff der Verknüpfung zwischen Ursache und Wirkung zurück. Freilich, wenn die Hauptpersonen, sei es durch die Heirat oder den Tod, in Ruhestand versetzt werden, so nimmt das Schauspiel ein Ende; ist aber zu dessen Einheit nichts weiter erforderlich, als der ununterbrochene Fortgang eines Widerstreits, der zur Unterhaltung der dramatischen Bewegung dient, so wird es wenigstens um die Einfachheit schlecht stehen: man wird unbeschadet dieser Regel der Einheit bis zu einer fast gränzenlosen Anhäufung der Vorfälle fortgehen können, so wie der Faden der Erzählung in Tausend und einer Nacht ja auch niemals abreißt.

De la Motte, ein französischer Schriftsteller, der gegen die sämmtlichen Einheiten geschrieben, will an die Stelle der Einheit der Handlung die Benennung ‚Einheit des Interesse' gesetzt wißen. Falls man das Wort nicht auf die Theilnahme an den Schicksalen einer einzigen Person beschränkt, sondern wenn Interesse überhaupt die Richtung des Gemüths bei'm Anblick einer Begebenheit bedeuten soll, so möchte ich diese Erklärung die befriedigendste und der Wahrheit am nächsten kommende finden.

Doch es würde uns wenig fördern, mit den Auslegern

des Aristoteles empirisch herum zu tappen. Der Begriff des Einen und des Ganzen ist ganz und gar nicht aus der Erfahrung geschöpft, sondern aus ursprünglicher Freithätigkeit unsers Geistes entsprungen. Um uns selbst Rechenschaft darüber zu geben, wie wir überhaupt dazu kommen, Eins und ein Ganzes zu denken, bedarf es nicht weniger, als eines Systems der Methaphysik.

Der äußere Sinn nimmt an den Gegenständen immer nur eine unbestimmte Mehrheit von unterscheidbaren Theilen wahr; das Urtheil, wodurch wir diese zu einer ganzen und vollständigen Einheit zusammenfaßen, ist immer durch die Beziehung auf eine höhere Sphäre der Begriffe gegründet. So z. B. liegt die mechanische Einheit einer Uhr in dem Zweck der Zeitmeßung: dieser Zweck ist aber nur für den Verstand da, er läßt sich weder mit Augen sehen, noch mit Händen greifen; die organische Einheit einer Pflanze und eines Thieres liegt in dem Begriff des Lebens: und die innre Anschauung des Lebens, das selbst unkörperlich ist, wiewohl es mittelbar in der Körperwelt erscheint, bringen wir schon zu dem einzelnen belebten Gegenstande mit, sonst würden wir sie durch ihn nicht erhalten.

Die einzelnen Theile eines Kunstwerks und, daß ich sogleich auf die vorliegende Frage zurückkomme, eines Trauerspiels müßen nicht bloß mit dem Auge und Ohr, sondern mit dem Verstande aufgefaßt werden. Sie dienen aber insgesammt einem allgemeinen Zweck, nämlich einem Gesammt-Eindruck auf das Gemüth. Die Einheit liegt also wiederum, wie bei den obigen Beispielen, in einer höheren Sphäre, im Gefühl oder in der Beziehung auf Ideen. Dieß ist einerlei, denn das Gefühl, insofern es nicht bloß

sinnlich und leidend, ist unser Sinn, unser Organ für das Unendliche, das sich uns zu Ideen gestaltet.

Weit entfernt demnach, daß ich das Gesetz der vollständigen Einheit in der Tragödie als entbehrlich verwerfen sollte, fordere ich eine weit tiefer liegende, innigere, geheimnißvollere Einheit, als die ist, womit, wie ich sehe, die meisten Kunstrichter sich begnügen. Diese Einheit finde ich in den tragischen Compositionen Shakspeares eben so vollkommen als in denen des Aeschylus und Sophokles; ich vermiße sie dagegen in manchen von der zergliedernden Kritik als correct gepriesenen Tragödien.

Den logischen Zusammenhang, die ursachliche Verknüpfung, halte ich ebenfalls der Tragödie und jedem ernsten Schauspiele für wesentlich, deswegen, weil alle Geisteskräfte auf einander einwirken, und wenn der Verstand einen Sprung zu machen genöthigt wird, Einbildungskraft und Gefühl der Darstellung nicht mehr so willig folgen; aber ich finde, daß die Verfechter der sogenannten Regelmäßigkeit diese Vorschrift mit einer kleinlichen Spitzfindigkeit durchgeführt haben, welche nichts fruchten kann, als den Dichter zu hemmen, und wahre Vortrefflichkeit unmöglich zu machen.

Man denke sich die Reihe der Erfolge in einem Trauerspiel nicht wie einen dünnen Faden, dessen Abreißen man ängstlich zu verhüten hat (wegen der eingestandenen unvermeidlichen Mehrheit der untergeordneten Handlungen und Interessen paßt dieß Gleichniß ohnehin nicht); sondern wie einen großen Strom, der in seinem reißenden Laufe manche Hemmungen überwindet, und sich zuletzt in die Ruhe des Oceans verliert. Er entsprudelt vielleicht schon verschiednen Quellen, und gewiß nimmt er andre Flüße auf, die ihm von entgegengesetzten Weltgegenden zueilen. Warum sollte

der Dichter nicht verschiedene eine Zeitlang abgesondert für sich bestehende Ströme menschlicher Leidenschaften und Bestrebungen neben einander bis zu ihrer brausenden Vereinigung fortleiten können, wenn er den Zuschauer auf eine Höhe zu stellen weiß, wo er ihren ganzen Gang übersieht? Und wenn das so angeschwellte Gewäßer sich auch wieder in mehrere Arme theilt und durch mehrere Mündungen in's Meer ergießt, bleibt es nicht dennoch der eine und selbige Strom?

So viel über die Einheit der Handlung.

Achtzehnte Vorlesung.

(Fortsetzung.) . Einheit der Zeit. Haben die Griechen sie beobachtet? Einheit des Ortes damit zusammenhängend. Nachtheile der allzu engen Regeln hierüber. Einwirkung dieser Regeln auf die Gestalt des französischen Trauerspiels.

Ueber die Einheit der Zeit finden wir bei'm Aristoteles nur folgende Aeußerung: „Ferner unterscheidet sich die Epo-„pöe von der Tragödie durch die Länge; denn die letztere „sucht sich so viel möglich auf einen Sonnen-Umlauf zu „beschränken, oder wenig darüber hinauszugehen; die Epopöe „ist aber der Zeit nach unbestimmt, und darin verschieden. „Jedoch that man dieß anfänglich gleichermaßen in den Tra-„gödien und in den epischen Gedichten."

Man bemerke zuvörderst, daß Aristoteles hier gar keine Vorschrift giebt, sondern nur historisch ein Kennzeichen erwähnt, nach den griechischen Beispielen, die er gerade vor sich hatte. Wenn nun die griechischen Tragiker besondere Gründe gehabt hätten, sich auf diesen Umfang von Zeit zu beschränken, die bei der Verfaßung unsers Theaters wegfielen? Wir werden sogleich sehen, daß dieß wirklich der Fall war.

Corneille findet diese Regel mit Recht sehr unbequem,

zieht daher die gelindeste Auslegung vor, und sagt, er würde sich kein Gewißen daraus machen, die Dauer der Handlung bis auf dreißig Stunden auszudehnen. Andre bestehen steif und fest darauf, die Handlung selbst solle keinen längeren Zeitraum einnehmen als ihre Vorstellung, d. h. zwei bis drei Stunden. Der dramatische Dichter soll nach ihrer Forderung eigentlich der Mann nach der Uhr sein. Im Grunde führen diese ihre Sache beßer als die nachsichtigeren Kunstrichter. Denn der einzige Grund der Regel ist ja doch die Beobachtung einer, wie man vermeint, zur Täuschung nothwendigen Wahrscheinlichkeit, daß die vorgestellte und die wirkliche Zeit einerlei sei. Giebt man einmal zwischen beiden einen Abstand, wie den von zwei bis dreißig Stunden zu, so kann man mit eben so gutem Fug noch viel weiter gehen. Der Begriff der Täuschung hat in der Kunsttheorie große Irrungen angerichtet. Man hat oft darunter den unwillkürlich gewordenen Irrthum, als ob das Dargestellte wirklich sei, verstanden. Dann würde sie bei den Schrecknissen des Trauerspiels eine wahre Plage sein, ein Alpdrücken der Phantasie. Nein, die theatralische Täuschung, wie jede poetische, ist eine wache Träumerei, der man sich freiwillig hingiebt. Um sie hervorzubringen, müßen Dichter und Schauspieler die Gemüther lebhaft hinreißen; die berechneten Wahrscheinlichkeiten helfen nicht im mindesten dazu. Jene Forderung der buchstäblichen Täuschung, auf's Aeußerste getrieben, würde alle poetische Form unmöglich machen; denn wir wißen wohl, daß die mythologischen und historischen Personen nicht unsre Sprache geredet haben, daß der leidenschaftliche Schmerz sich nicht in Versen ausdrückt u. s. w. Welch ein unpoetischer Zuschauer wäre das, der, statt mit seiner Theilnahme den Ereignissen zu folgen, wie ein Gefangen-

wärter, die Uhr oder das Stundenglas in der Hand, den Helden des Trauerspiels die Stunden zuzählte, die sie noch zu handeln und zu leben haben! Ist denn unsre Seele ein Uhrwerk, das Stunden und Minuten unfehlbar angäbe, und hat sie nicht vielmehr ein ganz verschiedenes Zeitmaß für den Zustand der Unterhaltung und der Langenweile? In jenem, unter leichter wechselnder Thätigkeit, verfliegen die Stunden schnell: in diesem, wo wir alle Seelenkräfte gehemmt fühlen, dehnen sie sich in's Unermeßliche aus. So ist es in der Gegenwart; ganz umgekehrt aber in der Erinnerung: der Zeitraum todter leerer Einförmigkeit schwindet zusammen; der, welchen ein Ueberfluß mannichfaltiger Eindrücke bezeichnet, wächst in eben dem Maße an. Unser Körper ist der äußern astronomischen Zeit unterworfen, weil die organischen Verrichtungen sich darnach abmeßen; unser Geist aber hat seine eigne ideale Zeit, welche nichts anders ist, als das Bewußtsein der fortschreitenden Entwickelung unsers Daseins. In dieser Art von Zeitmeßung gelten die Zwischenräume eines gleichgültigen Stillstandes gar nichts, und zwei bedeutende Augenblicke, wären sie durch Jahre getrennt, knüpfen sich unmittelbar aneinander. So pflegen wir, wenn wir vor dem Einschlafen lebhaft mit irgend etwas beschäftigt waren, bei'm Erwachen dieselbe Gedankenreihe sogleich wieder aufzunehmen, und die dazwischen liegenden Träume treten in ihr wesenloses Dunkel zurück. Eben so ist es nun mit der dramatischen Darstellung: unsre Einbildungskraft geht leicht über die Zeiten hinweg, welche vorausgesetzt und angedeutet, aber weggelaßen werden, weil nichts Bedeutendes darin vorgeht; sie hält sich einzig an die vorgestellten entscheidenden Augenblicke, durch deren Zusammendrängung der Dichter den trägen Gang der Stunden und Tage beflügelt.

Aber, wird man einwenden, die alten Tragiker haben doch die Einheit der Zeit beobachtet. Dieser Ausdruck ist überhaupt unschicklich; es sollte wenigstens heißen ‚die Einerleiheit der vorgestellten und der wirklichen Zeit'. Dann paßt es aber nicht auf die Alten: was sie beobachten, ist nichts andres, als die scheinbare Stätigkeit der Zeit. Man merke wohl, die scheinbare; denn sie erlauben sich allerdings während der Chorgesänge weit mehr vorgehen zu laßen, als nach ihrer wirklichen Dauer vorgehen könnte. Im Agamemnon des Aeschylus ist der ganze Zeitraum von der Zerstörung Trojas an bis zu seiner Ankunft in Mykene begriffen, der eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Tagen ausmachen mußte; in den Trachinierinnen des Sophokles wird während des Verlaufs des Stückes die Seereise von Thessalien nach Euböa dreimal vollbracht; in den Schutzgenoßinnen des Euripides geht während eines einzigen Chorgesanges ein ganzer Feldzug von Athen gegen Thebe vor, die Schlacht wird geliefert, und der Feldherr kehrt siegreich zurück. So weit waren die Griechen von jener ängstlichen Berechnung entfernt. Daß sie aber die scheinbare Stätigkeit der Zeit beobachteten, dazu hatten sie einen besondern Grund in der beständigen Gegenwart des Chores. Wo dieser die Bühne verläßt, da wird auch der stätige Fortgang unterbrochen, wie in den Eumeniden des Aeschylus sehr auffallend, indem der ganze Zeitraum ausgelaßen ist, dessen Orest bedurfte, um sich von Delphi nach Athen zu begeben. Ferner lagen zwischen den drei Stücken einer Trilogie, die doch nacheinander aufgeführt wurden, und zusammen ein Ganzes ausmachen sollten, so beträchtliche Zeiträume, als zwischen den drei Akten manches spanischen Schauspiels.

Die Neueren haben durch ihre Eintheilung in Aufzüge,

welche die griechische Tragödie eigentlich nicht kannte, ein bequemes Mittel, den Umfang der dargestellten Zeit ohne Uebelstand zu erweitern. Denn so viel wird der Dichter doch der Einbildungskraft des Zuschauers anmuthen dürfen, daß er sich, während die ganze Darstellung unterbrochen wird, eine längere Zeit verflossen denke, als welche die Takte der ausfüllenden Musik abmeßen; sonst möchte man ihn einladen, lieber zum nächsten Aufzug auf morgen wieder zu kommen, damit es ihm desto natürlicher scheine. Die Eintheilung in Aufzüge ist eigentlich bei Gelegenheit der neuern Komödie entstanden, wo der Chor wegblieb. Horaz schreibt vor, ein Schauspiel solle nicht mehr und nicht weniger als fünf Aufzüge haben. Die Regel ist so außerwesentlich, daß Wieland gemeint hat, Horaz habe die jungen Pisonen nur zum besten haben wollen, da er ihnen so etwas in feierlichem Tone als wichtig einschärft. Wenn man es in der alten Tragödie für den Schluß eines Aktes gelten läßt, wo die Bühne leer bleibt, und der Chor allein seinen Gesang und Tanz aufführt, so zählt man oft weniger als fünf, oft aber auch mehr Akte heraus. Als eine Bemerkung, daß in einer Vorstellung von zwei bis drei Stunden ungefähr so viel Ruhepunkte für die Aufmerksamkeit nöthig sind, mag es hingehen; sonst aber wäre ich neugierig, einen aus der Natur der dramatischen Poesie abgeleiteten Grund zu hören, warum ein Schauspiel so viele und gerade nur so viele Abtheilungen haben müße. Allein die Welt wird durch das Herkommen regiert: weniger Aufzüge hat man sich gefallen laßen; die geheiligte Fünf zu überschreiten, bleibt immer ein frevelhaftes und gefährliches Wagestück. Drei Einheiten, fünf Aufzüge: warum nicht etwa sieben Personen? Diese Regeln scheinen ja nach den ungleichen Zahlen fortzugehen. —

Die Eintheilung in Akte scheint mir überhaupt fehlerhaft, wenn nichts während derselben vorgeht, wie in so vielen neueren Stücken, und wenn man die Personen zu Anfang des neuen Aufzugs gerade in derselben Lage erblickt, wie am Schluße des vorigen. Und doch hat man sich an diesen Stillstand weit weniger gestoßen, als an die Annahme eines beträchtlichen Zwischenraumes, und in der Darstellung lieber den Mangel der Handlung in einem abgelaufenen Zeitraume ertragen wollen, als die Voraussetzung ausgelaßener Vorfälle, weil jenes ein negativer Fehler ist.

Die romantischen Dramatiker erlauben sich, den Schauplatz selbst im Verlauf eines Aktes zu wechseln. Da jedesmal zuvor die Bühne leer wird, so sind dieß Unterbrechungen der Stätigkeit, welche sie zur Annahme von eben so vielen Zwischenräumen berechtigen. Wenn man sich hieran stößt, die Eintheilung in Akte jedoch als gültig zugiebt, so dürfte man dieß ja nur als eine größere Anzahl kurzer Akte ansehen. Indessen wird man einwenden, das heiße einen Fehler durch den andern rechtfertigen, die verletzte Einheit der Zeit durch die verletzte Einheit des Ortes: wir wollen also die Unerläßlichkeit der letztgenannten Regel näher beleuchten.

Bei'm Aristoteles sucht man vergeblich, wie schon bemerkt worden, irgend einen Ausspruch darüber. Die Alten, wird behauptet, haben sie beobachtet. Nicht durchgängig, nur meistens. Unter sieben Stücken von Aeschylus und eben so vielen von Sophokles finden sich zwei, die Eumeniden und der Ajax, worin die Scene verändert wird. Daß sie gewöhnlich denselben Schauplatz beibehalten, fließt natürlich aus der beständigen Gegenwart des Chors her, der erst auf eine schickliche Weise weggeschafft werden mußte, damit ge-

wechselt werden könnte. Auch stellte ihre Scene einen größern Umfang dar, als in vielen Fällen die unsrige: nicht etwa ein Zimmer, sondern den offenen Platz vor mehreren Gebäuden; und die Eröffnung des Innern eines Pallastes durch das Ekkyklema kann so betrachtet werden, als wenn auf unserer Bühne noch ein hinterer Vorhang aufgezogen wird.

Die Verwerfung des Wechsels der Scene gründet sich ebenfalls auf die oben gerügten irrigen Begriffe von Täuschung. Es soll uns aus der Täuschung reißen, wenn die Handlung an einem andern Orte fortspielt. Nun freilich, wenn wir den vorgestellten Ort in der That für den wirklichen halten sollten, dann müßte auch die Decoration unsrer Scene anders beschaffen sein. Sie ist nur für einen einzigen Gesichtspunkt berechnet: von jeder andern Stelle angesehen, verrathen die gebrochnen Linien die unvollkommne Nachahmung. Auch geben sich die meisten Zuschauer von ihrer architektonischen Bedeutung so wenig Rechenschaft, daß sie gar keinen Anstoß daran nehmen, wenn die Schauspieler zwischen den Seitencoulissen durch eine Mauer ohne Thür aus- und eingehen. Johnson, ein Kritiker, der sonst sehr für die strenge Regel ist, wendet ganz richtig ein, wenn unsre Einbildungskraft einmal so weit gehe, sich in der Zeit achtzehnhundert Jahre zurück und nach Alexandria zu versetzen, um die Geschichte von Antonius und Kleopatra sich als gegenwärtig vorstellen zu laßen, so sei der zweite Schritt nachher ein weit Geringeres, von Alexandria nach Rom überzuspringen. Die Fähigkeit unsers Geistes, unermeßliche Zeiten und Räume in Gedanken mit Blitzesschnelle zu durchfliegen, ist im gewöhnlichen Leben anerkannt; und die Poesie, die unsern Geist auf alle Weise beflügeln will, und der alle

Zaubermittel der ächten Täuschung, d. h. einer lebendigen und hinreißenden Darstellung zu Gebote stehen, sollte. allein auf dieß allgemeine Vorrecht Verzicht leisten müßen?

Voltaire will die Einheit des Ortes und der Zeit aus der Einheit der Handlung ableiten, aber seine Schlüße sind höchst oberflächlich. „Aus demselben Grunde," sagt er, „ist „die Einheit des Ortes wesentlich, denn eine einzige Hand„lung kann nicht an mehreren Orten zugleich vorgehen." Allein wir haben gesehen, daß an der Einen Haupthandlung nothwendig mehrere Personen Antheil nehmen, daß sie aus einer Mehrheit von untergeordneten Handlungen besteht, und warum sollten diese nicht an verschiedenen Orten vorgehen können? Wird nicht derselbe Krieg oft zugleich in Europa und in Indien geführt, und muß nicht der Geschichtschreiber die Erfolge auf beiden Schauplätzen in seiner Erzählung gleichmäßig fortrücken laßen?

„Die Einheit der Zeit," fährt Voltaire fort, „ist na„türlich mit den beiden ersten verbunden. — Wenn der „Dichter mir eine Verschwörung vorstellt, und die Handlung „vierzehn Tage dauern läßt, so muß er mir Rechenschaft von „dem ablegen, was in diesen vierzehn Tagen vorgegangen „sein wird." — Ja, von dem was zur Sache gehört, alles Uebrige dazwischen liegende übergeht er, wie jeder gute Erzähler, mit Stillschweigen, und es fällt auch niemanden ein, etwas davon wißen zu wollen. „Wenn er nun die Bege„benheiten von vierzehn Tagen mir vor die Augen bringt, „so giebt dieß wenigstens vierzehn verschiedene Handlungen, „wie klein sie auch sein mögen." — Freilich, wenn der Dichter so ungeschickt wäre, die vierzehn Tage sichtbar in der Geschwindigkeit nach einander abzuhaspeln, es eben so oft Tag und Nacht werden, die Leute eben so oft aufstehen und

zu Bett gehen zu laßen. Aber er schiebt die Zeiten, wo die Handlung nur unmerklich fortgerückt ist, in den Hintergrund, vernichtet in der Darstellung die Zwischenräume, wo sie still gestanden, und weiß mit einem flüchtigen Zuge das ungefähre oder genaue Maß der Zeit anzugeben, die man sich zwischen den Abtheilungen als verfloßen denken muß. Warum ist ihm aber dennoch die Vergünstigung, die beiden Endpunkte viel weiter aus einander liegend anzunehmen, als die Vorstellung wirklich dauert, wichtig, ja für viele Gegenstände unentbehrlich? Das von Voltaire gegebene Beispiel einer Verschwörung kommt hier recht gelegen. Eine in zwei Stunden angesponnene und ausgeführte Verschwörung ist zuvörderst eine unglaubliche Sache. Ferner ist sie in Bezug auf die Charaktere der Handelnden etwas ganz anders, als eine solche, wo der gefaßte Entschluß, wie gefährlich er sein möge, eine geraume Zeit von Allen behauptet und verschwiegen wird. Wiewohl der Dichter diesen Zeitverlauf nicht unmittelbar in die Darstellung aufnimmt, so läßt er ihn uns doch in den Gemüthern der Handelnden wie in einem Spiegel perspektivisch erblicken. In dieser Art von Perspektive war Shakspeare der größte mir bekannte Meister: ein einziges Wort offenbart oft eine fast unübersehliche Reihe vorhergegangener Seelenzustände. Der an die engen Gränzen der Zeit gebundne Dichter wird bei vielen Gegenständen die Handlung verstümmeln, indem er ganz nahe vor der letzten Entscheidung anfängt, oder er wird ihren Fortschritt ungebührlich übereilen; auf jeden Fall wird er das große Gemälde eines gewaltigen Vorsatzes, der keine augenblickliche Aufwallung ist, sondern ein festes, unter allem äußern Wechsel unerschütterlich behauptetes Wollen, bis die Zeit zur Ausführung reif ist, verkleinern müßen. Es wird nicht mehr

das sein, was Shakspeare so oft dargestellt und in folgenden Zeilen beschrieben hat:

Bis zur Vollführung einer furchtbarn That
Vom ersten Antrieb, ist die Zwischenzeit
Wie ein Phantom, ein grauenvoller Traum.
Der Genius und die sterblichen Organe
Sind dann im Rath vereint, und die Verfaßung
Des Menschen, wie ein kleines Königreich,
Erleidet dann den Zustand der Empörung.

Warum ist aber dennoch das Verfahren der griechischen und der romantischen Dramatiker in Absicht auf Ort und Zeit so sehr verschieden? Wir können uns nach dem Geiste unserer Kritik nicht damit helfen, wie so viele Kunstrichter thun, die letzten kurzweg für Barbaren zu erklären. Wir halten vielmehr dafür, daß sie in sehr gebildeten Zeitaltern lebten, und selbst unendlich gebildet waren. Nächst der Verfaßung der alten Bühne, welche natürlich auf scheinbare Stätigkeit der Zeit und unveränderte Beibehaltung des Schauplatzes führte, wurde die Beobachtung dieser Gewohnheit durch die Beschaffenheit des Stoffes begünstigt, welchen die griechischen Dramatiker zu bearbeiten hatten. Dieser Stoff war Mythologie, also schon Dichtung, und die vorgängige dichterische Behandlung hatte bereits in stätige leicht übersehbare Massen zusammengefaßt was in der Wirklichkeit sich vielfach zersplittert und zerstreut. Ferner war das geschilderte heroische Zeitalter zugleich sehr einfach in den Sitten und sehr wundervoll in den Begebenheiten, und so gieng Alles von selbst gerade auf das Ziel einer tragischen Entscheidung los.

Die Hauptursache des Unterschiedes ist jedoch der plastische Geist der antiken, und der pittoreske der romantischen Poesie. Die Skulptur richtet unsre Betrachtung ausschließend auf die dargestellte Gruppe, sie entkleidet sie möglichst aller

äußern Umgebungen, und wo sie deren nicht ganz entrathen kann, deutet sie solche doch nur leicht an. Die Malerei hingegen liebt es, mit den Hauptfiguren zugleich den umgebenden Ort und alle Nebenbestimmungen ausführlich darzustellen, und im Hintergrunde Ausblicke in eine gränzenlose Ferne zu öffnen; Beleuchtung und Perspektive sind ihr eigentlicher Zauber. Daher vernichtet die dramatische, besonders die tragische Kunst der Alten gewissermaßen die Aeußerlichkeiten von Raum und Zeit; das romantische Drama schmückt vielmehr durch deren Wechsel seine mannichfaltigeren Gemälde. Oder noch anders ausgedrückt: das Princip der antiken Poesie ist idealisch, das der romantischen mystisch; jene unterwirft Raum und Zeit der innern Freithätigkeit des Gemüths, diese verehrt diese unbegreiflichen Wesen als übernatürliche Mächte, denen auch etwas Göttliches inwohnt.

Ich komme nun auf den Einfluß, welchen die eben geprüften, auf Glauben für unverbrüchlich gehaltnen und so eng verstandnen Regeln der Einheit nebst den übrigen eingeführten Theater-Convenienzen auf die Gestalt des französischen Trauerspiels gehabt haben.

Bei einer ganz veränderten Verfaßung der Bühne, bei großentheils verschiedenen Stoffen und entgegengesetztem Geist ihrer Behandlung wollte man dennoch die Regeln der alten Tragödie, sofern man sie aus dem Aristoteles kannte, beibehalten.

Man verlangte dieselbe Einfachheit der Handlung wie im griechischen Trauerspiel, und doch ließ man alles Lyrische weg, was immer eine verweilende Entfaltung des Moments, also ein Stillstand ist. Man mußte es freilich weglaßen, weil wir die alte Musik nicht mehr haben, welche der Poesie diente, statt, wie die unsrige, sie zu beherrschen. Wenn man

von den griechischen Tragödien die Chorgesänge und die häufig den einzelnen Personen in den Mund gelegten lyrischen Stücke abrechnet, so sind sie beinahe um die Hälfte kürzer als ein gewöhnliches französisches Trauerspiel. Voltaire jammert häufig in seinen Vorreden darüber, welch eine Noth es sei, für die langen fünf Akte den Stoff herbeizuschaffen. Wie füllte man nun die durch Weglaßung des Lyrischen entstandene Lücke aus? Durch Intrigue. Statt daß bei den Griechen die Handlung sich, nach wenigen großen Momenten gemeßen, bis zur Entscheidung unaufhaltsam abrollt, müßen hier die sich kreuzenden Absichten der zum Theil hiezu erfundenen Nebenpersonen eine Menge hemmende Vorfälle herbeiführen, und die Spannung, meistens selbst der Neugier, bis an's Ende erhalten. Um die Einfachheit war es nun doch also geschehen; aber die Einheit schmeichelte man sich durch künstliche Verknüpfung für den Verstand zu retten.

Intrigue ist an sich kein tragisches Motiv; dem Lustspiel ist sie wesentlich, wie wir oben gezeigt haben. Das Lustspiel muß sich auch am Schluße mit einem oft nur erschlichenen Ruhepunkte für den Verstand begnügen, aber dieß ist eben gar nicht die poetische Seite dieser halb prosaischen Gattung. Wiewohl nun das französische Trauerspiel im Einzelnen sich durch Ernst, Würde und Pathos so weit als möglich vom Lustspiel zu entfernen sucht, so hat es doch meines Bedünkens im Bau und der Zusammenfügung des Ganzen nur allzuviel Verwandtschaft damit. Ich finde in vielen französischen Trauerspielen nur Verstandes-Einheit, nicht Befriedigung des Gefühls. Man kommt freilich aus der Verwirrung peinlicher und gewaltsamer Lagen am Ende glücklich oder unglücklich zur Ruhe, allein es offenbart sich in

dem dargestellten Weltlauf nicht auf geheimnißvolle Weise eine höhere Anordnung der Dinge; man findet keine Hinweisung auf einen tröstenden Gedanken vom Himmel, sei es nun auf die gegen das Schicksal bewährte Würde der menschlichen Natur, oder auf die Vorsehung. Zu jener Beruhigung des Gefühls, welche ich meine, ist die sogenannte poetische Gerechtigkeit theils nicht erforderlich; theils aber auch, so zweideutig und verkehrt wie sie gewöhnlich gehandhabt wird, nicht einmal hinreichend. Die poetische Gerechtigkeit, die ich übrigens für das aufgestellte Beispiel einer an sich falschen und mit nichten auf Erweckung wahrhaft sittlicher Regungen abzielenden Lehre halte, ist indessen von den französischen Trauerspieldichtern nicht selten gänzlich verabsäumt worden.

Der Gebrauch der Intrigue ist allerdings sehr vortheilhaft, um die verlangte kurze Dauer einer wichtigen Handlung zu erzwingen. Denn wer Intriguen spielt, ist geschäftig und versäumt keine Zeit um zu seinem Zweck zu gelangen. Der gewaltige Kreißlauf der menschlichen Schicksale geht hingegen seinen gemeßenen Schritt wie der Wechsel der Jahreszeiten; große Entschlüße reifen langsam; die nächtlichen Eingebungen frevelnder Tücke treten aus den Abgründen des Gemüths scheu und zögernd an's Licht hervor; und die strafende Vergeltung verfolgt, wie Horaz so schön als wahr sagt, den vor ihr fliehenden Verbrecher nur mit hinkendem Fuße. Man versuche es einmal, das Riesengemälde von Macbeths Königsmord, seiner tyrannischen Usurpation und endlichem Sturz auf die enge Einheit der Zeit zurückzuführen, und sehe dann, ob es nicht bloß dadurch seine erhabene Bedeutung verliert, man möge auch noch so viel von den Begebenheiten, die uns Shakspeare schauerlich ergreifend vorüber führt, vor den Anfang des Stückes verlegen und sie in matter Erzählung anbringen.

Es ist wahr, dieses Schauspiel umfaßt einen beträchtlichen Zeitraum: aber läßt uns der rasche Fortgang wohl die Muße, dieß zu berechnen? Wir sehen gleichsam die Schicksalsgöttinnen am sausenden Webstuhle der Zeit ihr düstres Gewebe fortwirken, und der Sturm und Wirbelwind der Ereignisse, welcher den Helden von der Versuchung zur Frevelthat, von dieser zu tausendfältigen Verbrechen, um ihren Erfolg zu behaupten und so unter wechselnder Gefahr zu seinem Untergange im heldenmüthigsten Kampfe treibt, reißt auch unsre Theilnahme unwiderstehlich mit sich fort. Eine solche tragische Darstellung gleicht dem Gange eines Kometen, der anfangs kaum sichtbar, nur dem Sternkundigen bedeutend, in nebelichter Ferne am Himmel erscheint, bald aber mit so unerhörter immer wachsender Geschwindigkeit dem Mittelpunkt unsers Weltsystems sich entgegen schwingt, daß er die Völker des Erdbodens schreckt, und, ehe man sich's versieht, mit seinem Unglück verkündenden Schweif das halbe Firmament überflammt.

Auf alle Wirkungen der Art, die aus dem allmälich beschleunigten Anwachs von etwas im Gemüth oder in der äußern Welt durch den Lauf der Zeiten hervorgehn, mußten die französischen Dichter der vorgeschriebenen Einheit der Zeit zulieb Verzicht leisten. Die Einheit des Orts beraubte sie bei der schlechten Ausschmückung der Bühne großentheils dessen, was in einem Schauspiele die Augen besticht. Zufällige Umstände mochten die Beobachtung dieser Regel noch mehr empfehlen, oder unumgänglich machen. Nach einer Aeußerung Corneilles *) sollte man vermuthen, die Maschi-

*) In seinem *Premier discours sur la Poesie dramatique* sagt er: Une chanson a quelquefois bonne grace; et dans les pièces de machines cet ornement est redevenu nécessaire pour remplir les oreilles du spectateur, *pendant que les machines descendent.*

nerie sei damals in Frankreich sehr schwerfällig und unvollkommen gewesen. Ferner war es allgemeiner Gebrauch, daß eine Anzahl vornehmer Zuschauer ihre Sitze auf der Scene selbst zu beiden Seiten hatten und den Schauspielern kaum eine Breite von zehn Schritten zu freier Bewegung übrig ließen. Regnard macht in seinem Zerstreuten eine lustige Beschreibung von dem Lärmen und Unfug, den die modischen Stutzer seiner Zeit auf diesem bevorrechteten Platze trieben, wie sie hinter dem Rücken der Schauspieler laut schwatzten und lachten, und die Aufmerksamkeit der Zuschauer störten, oder auf sich als die eigentliche Hauptsache bei'm Schauspiel ablenkten. Diese üble Gewohnheit dauerte noch zu Voltaires Zeiten fort, und er hat durch sein wiederholtes Eifern dagegen das Verdienst gehabt, bei Gelegenheit der Semiramis ihre Abschaffung zu bewirken. Wie hätte man es wagen dürfen, im Angesicht eines solchen unpoetischen, außer dem Stücke befindlichen, und sich doch ganz in seine Vorstellung eindrängenden Chors die Decoration zu verändern! Im Cid wechselt der Schauplatz offenbar im Verlauf desselben Aufzuges mehrmals, und doch wurde die Scene äußerlich nicht verändert. In den englischen und spanischen Schauspielen der damaligen Zeit war dieß zwar großentheils auch der Fall, allein man war über gewisse Zeichen übereingekommen, welche die Veränderung des Ortes andeuteten, und die gelehrige Einbildungskraft der Zuschauer folgte dem Dichter überall hin, wo er wollte. In Frankreich hingegen lauerten die jungen Herren, die auf der Bühne saßen, auf Gelegenheit, etwas Lächerliches zu entdecken; und da alle Theater-Effecte einer gewissen Ferne bedürfen, in der Nähe aber kahl erscheinen, so durfte man dergleichen gar nicht wagen, Alles wurde auf Gespräche zwischen wenigen Personen eingeschränkt,

und man unterwarf die Bühne den Förmlichkeiten eines Vorzimmers.

Der Schauplatz stellte denn auch wirklich meistens ein Vorzimmer vor, wenigstens einen Saal im Innern eines Pallastes. Da die Handlung der griechischen Tragödien immer auf offenen und majestätisch umgebenen Plätzen vorgeht, so haben die französischen Dichter die mythologischen Stoffe derselben schon in Ansehung des Schauplatzes nach neuern Hofsitten umgemodelt. In einem fürstlichen Schloß ist nichts Gewaltsames, keine Uebertretung des geselligen Anstandes erlaubt, und da in einem Trauerspiele die Sache nicht mit lauter Höflichkeiten abgehen kann, so wird jede kühne Thathandlung, jeder Gewaltstreich, alles Auffallende und sinnlich Wirkende hinter die Scene verlegt, und bloß in den Erzählungen der Verträuten und anderer Boten angebracht. Und doch bemerkt schon Horaz, das durch das Gehör Mitgetheilte rege das Gemüth weit unkräftiger an, als was den treuen Augen dargeboten wird und was der Zuschauer sich selbst berichtet. Nur das Unglaubliche und gräuelhaft Empörende empfiehlt er dem Anblick zu entziehen. Es ist wahr, die dramatische Wirksamkeit des Sichtbaren kann sehr mißbraucht werden, und das Theater kann in einen lärmenden Tummelplatz bloß körperlicher Ereignisse ausarten, wo alsdann Worte und Geberdenspiel eine fast überflüßige Zugabe sind. Aber das entgegengesetzte Aeußerste, dem Auge gar keine Ueberzeugung zu gönnen, und immer auf etwas Abwesendes zu verweisen, ist sicher eben so wenig zu billigen. Bei manchen französischen Trauerspielen möchte den Zuschauer ein Gefühl anwandeln, als ob wirklich große Dinge vorgiengen, er säße aber gerade an einem übel gewählten Platze, um Augenzeuge davon zu sein. Es ist gewiß, daß es dem einleuchtenden

Nachdruck der dramatischen Darstellung sehr schadet, wenn wir Wirkungen gegenwärtig vor uns sehen von Ursachen, welche unsichtbar und in der Ferne bleiben. Beßer ist das Umgekehrte, die Ursache selbst zu zeigen, die Wirkung aber bloß berichten zu laßen. Wie nachtheilig das ältere Herkommen der tragischen Bühne in Frankreich für die theatralische Wirkung sei, hat Voltaire eingesehen; er dringt vielfältig auf reichere scenische Ausschmückung, und er selbst hat in seinen Stücken, und nach seinem Beispiel haben Andre manches dem Auge darzustellen gewagt, was zuvor für unschicklich oder lächerlich gegolten hätte. Allein ungeachtet dieser Versuche und der früheren des Racine in seiner Athalie ist die Mißgunst gegen die Augen jetzt mehr als je unter den tonangebenden Kunstrichtern eingerißen. Ueberall wo es etwas zu sehen giebt oder eine Handlung körperlich vollbracht wird, wittern sie ein Melodrama; und der Gedanke, daß das Trauerspiel, wenn man nicht über dessen Reinheit oder vielmehr kahle Reizlosigkeit wachte, allmälich mit dieser Gattung (worüber nachher noch ein Wort) zusammenschmelzen könnte, ist ihnen ein Gräuel.

Voltaire hat sich verschiedentlich Verletzungen der Einheit des Ortes erlaubt, aber doch nicht gewagt, die Regel selbst geradezu als unwesentlich anzugreifen. Er wünscht nur ihrer Auslegung eine größere Breite gegeben zu sehen. Es sei hinreichend, wenn die Handlung im Umfange eines Pallastes, ja einer Stadt, wenn auch in verschiedenen Theilen derselben, vorgehe. Nun verlangt er, um das Wechseln der Decoration zu ersparen, sie solle so eingerichtet sein, daß sie die verschiedenen Schauplätze zugleich umfaße. Er verräth hiebei sehr verworrene Begriffe von Architektur und Perspektive. Er beruft sich auf das Theater des Palladio zu Vicenza,

das er wohl schwerlich gesehen hatte: denn seine Vorstellung von diesem Theater, welches, wie schon bemerkt worden, selbst nur ein Mißverständniß der Einrichtung der antiken Scene ist, scheint sich ganz und gar auf mißverstandene Beschreibungen zu gründen. In seiner Semiramis, wo er zuerst seine Grundsätze hierüber recht in Ausübung brachte, ist er in den seltsamen Fehler verfallen, die Personen nicht an verschiedenen Oertern auftreten, sondern die Oerter sich wirklich zu den Personen hinbegeben zu laßen. Der Schauplatz im dritten Akt ist ein Kabinet; dieses Kabinet macht, nach Voltaires eignen Worten, (wohl gemerkt, ohne daß die Königin es verläßt) einem großen prächtig geschmückten Saale Platz. Neben dem hier befindlichen Thron hat auch das Mausoleum des Ninus, welches sich anfangs auf einem offenen Platze, vor dem Pallast und dem Tempel der Magier gegenüber, befand, Mittel gefunden sich einzuschleichen. Nachdem es sein Gespenst, zum Schrecken vieler Anwesenden, an das Tageslicht gebracht und wieder eingenommen hat, begiebt es sich im folgenden Akt an seine alte Stelle, wo es vermuthlich seine Obelisken zurückgelaßen hatte. Im fünften Akte sieht man, daß es sehr weitläuftig und mit unterirdischen Gängen eingerichtet war. Welch ein Aufheben würden die französischen Kritiker machen, wenn ein Ausländer sich solche Ungereimtheiten hätte zu Schulden kommen laßen!

Auch im Brutus haben wir ein Beispiel von diesem Herumwandern des Schauplatzes mit den Personen. Vorn wird eine weitläuftige Decoration angegeben: der Senat ist zwischen dem capitolinischen Tempel und dem Hause des Brutus unter freiem Himmel versammelt. Nachher, als die Versammlung aufgehoben wird, bleiben Arons und Albin allein zurück, und nun heißt es: qui sont supposés être en-

trés de la salle d'audience dans un autre appartement de la maison de Brutus. Wie meint dieß der Dichter? Soll sich der Schauplatz verwandeln ohne leer zu sein, oder muthet er der Einbildungskraft der Zuschauer zu, gegen das Zeugniß ihrer Sinne die ganz anders geschmückte Scene für ein Zimmer zu halten? Und wie wird aus dem anfänglich beschriebenen Platze ein Audienzsaal? Diese Decoration versteht Taschenspielerkünste, oder sie hat ein schlechtes Gedächtniß.

Ueberhaupt ist die Einheit des Ortes von den französischen Dichtern sowohl als andern, welche dieses System von Regeln befolgen, selbst im Lustspiel oft sehr unbefriedigend beobachtet worden. Die Scene wechselt zwar nicht, aber es gehen Dinge darauf nach einander vor, die eben nicht an demselben Orte zu geschehen pflegen. Wie unwahrscheinlich ist es, wenn sich die Leute gerade da ihre Geheimnisse anvertrauen, wo sie ihre Feinde in der Nähe wißen, oder wenn man gegen einen Fürsten in dessen eignem Vorgemache Verschwörungen anzettelt! Man legt eine große Wichtigkeit darauf, daß die Bühne niemals im Verlauf eines Aufzuges leer bleibe. Dieß nennt man die Scenen binden. Es wird aber oft nur sehr zum Scheine beobachtet, indem die Personen des vorhergehenden Auftrittes in demselben Augenblick zu einer Thür hinausgehn, während die des nächsten auf der andern Seite eintreten. Ferner sollen sie nicht ohne einen deutlich erwähnten Grund kommen und weggehen; für das letzte wird besonders gesorgt: man schickt die Vertrauten auf Botschaften aus, heißt auch wohl Personen von gleichem Range ausdrücklich, nicht immer auf's höflichste, sich entfernen. Bei allem dem sind die Bestimmungen des Ortes, wo Alles vorgeht, oft so schwankend und widersprechend, daß ein deutscher Schriftsteller (Joh. Elias Schlegel in seinen Ge-

danken zur Aufnahme des dänischen Theaters) treffend gesagt hat, von vielen Stücken könne die Angabe des Schauplatzes unter dem Personen-Verzeichniß nicht anders lauten, als: die Scene ist auf dem Theater.

Diese Unbequemlichkeiten entspringen fast unvermeidlich aus der ängstlichen Beobachtung der griechischen Regeln unter ganz veränderten Umständen. Um einer vermeinten Unwahrscheinlichkeit zu entgehen, die in dem Ueberspringen von einer Zeit und einem Ort zum andern liegen sollte, hat man sich nicht selten in wirkliche und bedeutende Unwahrscheinlichkeiten verwickelt. Man findet tausendmal Anlaß, darauf anzuwenden was die Akademie in ihrer Beurtheilung des Cid über die Häufung so vieler Vorfälle in dem Zeitraum von vier und zwanzig Stunden sagt: „aus Furcht gegen die Regeln der Kunst zu verstoßen, hat der Dichter „lieber gegen die Regeln der Natur verstoßen wollen.“ Allein dieser eingebildete Widerspruch zwischen Natur und Kunst kann nur in einer sehr niedern Ordnung von Kunstbegriffen vorkommen.

Neunzehnte Vorlesung.

(Fortsetzung.) Behandlung der mythologischen und der historischen Stoffe im französischen Trauerspiel. Begriffe von tragischer Würde. Beobachtung der Convenienzen. Falsches System der Expositionen.

Ich komme jetzt auf einen wichtigeren Punkt, nämlich auf die der Beschaffenheit der Stoffe nicht immer angemeßene Behandlung. Die griechischen Tragiker wählten, wenige Ausnahmen abgerechnet, durchgängig Gegenstände aus ihrer einheimischen Mythologie. Die französischen Trauerspieldichter entlehnen die ihrigen zuweilen aus der alten Mythologie, weit öfter jedoch aus der Geschichte fast aller Zeiten und Völker, und ihre Behandlung der mythologischen Stoffe ist nur allzu oft nicht wahrhaft mythologisch, der historischen nicht recht historisch. Ich erkläre mich deutlicher. Der Dichter, der eine alte mythologische, d. h. durch heiligende Ueberlieferung an den religiösen Volksglauben der Griechen angeknüpfte Fabel wählt, sollte sich und seine Zuschauer nun auch ganz in den Geist des Alterthums versetzen: er sollte uns die einfältigen Sitten des heroischen Zeitalters gegenwärtig erhalten, vermöge deren so gewaltsame Leidenschaften und Thaten glaublich sind; seine Personen sollten den

Göttern noch so nahe erscheinen, als sie durch Abstammung und häufigen unmittelbaren Verkehr nach dem Glauben der Alten waren; das Wunderbare der griechischen Religion sollte also nicht geflißentlich vermieden und gespart, sondern der Einbildungskraft der Zuschauer zugemuthet werden, sich ganz und gar in den Glauben daran zu versetzen. Die französischen Dichter hingegen haben den mythologischen Helden und Heldinnen die Verfeinerung der großen Welt und heutige Hofsitten geliehen; sie haben, da jene Heroen Fürsten waren (Hirten der Völker, wie Homer sie nennt), ihre Lagen und Absichten nach einer berechneten Politik motiviert, und das Costum, nicht bloß das gelehrte antiquarische, sondern das charakteristische Costum überall verlezt. In der Phädra soll diese Fürstin nach dem geglaubten Tode des Theseus zur Regentin für ihren unmündigen Sohn erklärt werden. Wie wäre dieß nach den damaligen Verhältnissen der griechischen Frauen möglich gewesen? Es versetzt uns in die Zeiten einer Kleopatra. Hermione befindet sich ganz allein ohne den Schutz eines Bruders oder Vaters am Hofe des Pyrrhus, ja in seinem Pallast, und dennoch ist sie nicht mit ihm vermählt. Bei den Alten, und nicht bloß in der homerischen Zeit, bestand die Vermählung eben darin, daß die Braut in das Haus des Bräutigams abgeholt ward. Aber die Lage der Hermione mag immerhin in dem Gebrauch der europäischen Höfe eine Rechtfertigung finden, so ist sie nichts desto weniger aller weiblichen Würde zuwider, und wird dadurch noch weit unschicklicher, daß Hermione den spröden Pyrrhus liebt, und mit aller Gewalt auf die Vermählung dringt. Wie glauben wir wohl, daß Griechen über dieß dreiste unsittsame Entgegentreten geurtheilt haben würden? Freilich möchten es französische Zuschauer eben so anstößig finden, wenn man

ihnen die Andromache in der Lage zeigte, wie bei'm Euripides, wo sie als Kriegsgefangene den Besitz ihrer Person an den Besieger ihres Vaterlandes verloren hat. Wenn die Sinnesart zweier Völker so durchaus verschieden ist, warum quält man sich, die in den Sitten des einen gegründeten Geschichten nach denen des andern zuzustutzen? Was man stehen läßt, wird allemal eine schreiende Mißhelligkeit mit demjenigen machen, was man umgemodelt hat; und Alles umzumodeln ist entweder unmöglich, oder man könnte dann lieber gleich von vorn herein erfinden. Die Umstände der Fabeln zu verändern, haben sich die griechischen Tragiker allerdings und mit einer großen Breite erlaubt, allein immer den allgemeinen für das heroische Zeitalter geltenden Annahmen gemäß. Die Charaktere hingegen haben sie immer so gelaßen, wie die Sage und frühere Dichtung sie ihnen überliefert hatte, vermöge deren die Schlauheit des Ulysses, die Weisheit Nestors, der Jähzorn Achills fast sprichwörtlich geworden war. Horaz schärft diese Regel ganz besonders ein. Wie unähnlich ist der Achilles in Racines Iphigenia dem homerischen! Aber die ihm zugeschriebene Galanterie ist nicht bloß ein Verstoß gegen den Homer, sondern sie macht die ganze Geschichte unwahrscheinlich. Sind Menschenopfer unter einem Volke wohl denkbar, dessen erste Häupter und Helden so empfänglich für die zartesten Empfindungen sind? Vergeblich macht man die mächtige Triebfeder der Religion geltend: die Geschichte lehrt uns, daß eine grausame Religion sich immer zugleich mit den Sitten mildert.

Das Wunderbare hat man in diesen neuern Behandlungen alter Fabeln, als unserm Glauben fremd, möglichst zu entrathen gesucht. Allein, wenn wir einmal aus einer Welt, wo es mit zur Ordnung der Dinge gehörte, in eine

ganz prosaische und historisch begreifliche Welt hinüber gerückt sind, so findet uns ein Wunder, welches der Dichter nun doch vereinzelt stehen laßen mußte, um desto ungläubiger. Im Homer und den griechischen Tragikern geschieht Alles vor dem Angesicht der Götter, und wenn sie sichtbar oder durch eine wundervolle Wirkung hervortreten, so befremdet es uns nicht. Diesen Eindruck kann hingegen alle aufgewandte Kunst der neueren Dichter, alle Beredsamkeit ihrer Erzählungen nicht wehren. Beispiele sind überflüßig, jedes würde die Sache darthun. Doch will ich beiläufig bemerken, wie seltsam sich der sonst so besonnene Racine bei solcher Gelegenheit in einen Widerspruch verwickelt hat. Er nimmt von der Entstehung der Sage, Theseus sei in die Unterwelt hinabgestiegen, um für seinen Freund Pirithous die Proserpina zu entführen, die historische Erklärung des Plutarch an, von seiner Gefangenschaft bei einem thrakischen Könige, dessen Gemahlin er aus eben dem Antriebe hatte entführen wollen. Hierauf gründet er das anfangs verbreitete Gerücht vom Tode des Theseus. Dennoch läßt er zugleich in einer Rede der Phädra die fabelhafte Ueberlieferung als eine frühere That des Helden stehen.

Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
Volage adorateur de mille objets divers,
Qui va du dieu des morts déshonorer la couche.

Wie viele Frauen wollte denn Theseus für den Pirithous entführen? Da hilft sich Pradon beßer, der den Theseus auf die Frage eines Vertrauten, ob er wirklich in der Unterwelt gewesen sei, antworten läßt: wie ein vernünftiger Mensch sich doch nur etwas so Abgeschmacktes überreden könne! Er habe den Volks-Aberglauben benutzt, und dieses Gerücht in politischen Absichten ausgestreut.

So viel von der Behandlung der mythologischen Stoffe. Bei den historischen tritt erstlich dasselbe ein, daß nämlich die damaligen französischen Sitten häufig den ächten der Personen untergeschoben sind; und die Charaktere nicht genugsam die Farbe ihres Zeitalters und ihrer Nation an sich tragen. Es kommt aber noch ein andrer nachtheiliger Umstand hinzu. Ein mythologischer Stoff ist schon poetisch und für eine neue poetische Bearbeitung zubereitet. Im französischen Trauerspiel verlangt man, wie im griechischen, gleichmäßige durchgängige Würde, ja die französische Sprache ist darin noch weit ekler, daß unendlich Vieles in der Poesie gar nicht erwähnt werden darf. Bei der Geschichte ist man aber auf einem prosaischen Gebiet, und die Wahrheit des Gemäldes fordert Bestimmungen, Umstände, Züge, zu denen man mehr oder weniger von der Höhe des tragischen Kothurns herabsteigen muß, wie denn auch Shakspeare, der vollkommenste historische Dramatiker, dieß ohne Bedenken gethan hat. Die französischen Dichter haben sich hiezu nicht entschließen wollen, und so fehlt es ihrer Darstellung oft an belebenden Ausmalungen, oder sie müßen sich, wenn ein halsstarrig prosaischer Umstand endlich doch erwähnt werden muß, mit künstlichen Umschreibungen helfen.

Ueber die tragische Würde der Geschichten haben besondre Grundsätze geherrscht. Corneille war auf dem besten Wege von der Welt, als er den Cid, eine Geschichte aus dem Mittelalter, bei einem verwandten Volke vorgefallen, eine Geschichte, worin durchaus ritterliche Liebe und Ehre herrscht, deren Hauptpersonen nicht einmal von fürstlichem Range sind, auf die Bühne brachte. Eine Menge Vorurtheile über das tragische Ceremoniel wären von selbst weggefallen, wenn man diesem Beispiele gefolgt wäre; durch

größere Wahrheit, durch verständliche, aus der noch geltenden Sinnesart entlehnte Motive, wäre das Trauerspiel dem Herzen befreundeter geworden; die Beschaffenheit der Gegenstände würde von selbst von der steifen Beobachtung mißverstandener Regeln der Alten abgelenkt haben, wie sich denn Corneille auch nirgends weiter davon entfernt hat, als gerade in diesem Stück, freilich in Nachfolge seines spanischen Vorbildes; mit Einem Wort, das französische Trauerspiel hätte national und wahrhaft romantisch werden können. Aber ich weiß nicht, welcher ungünstige Stern waltete: Corneille gieng, ungeachtet des außerordentlichen Glücks, welches sein Cid machte, keinen Schritt weiter, und fand auch bei dem gemachten Versuche keine Nachfolger. In der Zeit Ludwigs des Vierzehnten galt es für ausgemacht, die französische, ja überhaupt die neu-europäische Geschichte sei zur tragischen Behandlung untauglich. Man warf sich also in die alte Universalgeschichte: außer den Römern und Griechen suchte man bei den Assyriern, Babyloniern, Persern, Aegyptern u. s. w. nach oft sehr unbekannten Vorfällen herum, um sie für die tragische Bühne auszukleiden. Racine machte einen, wie er selbst eingesteht, gewagten Versuch mit den Türken; es glückte, und seitdem gestand man den Türken, diesem barbarischen Volk, bei welchem oft die Gewöhnungen des rohesten Despotismus und der niedrigsten Sklaverei in derselben Person vereinigt sind, und das von der Liebe nur die üppigste Sinnlichkeit kennt, die nöthige tragische Würde zu, die man den Europäern absprach, ungeachtet ihre Religion, ihr Ehrgefühl und ihre Achtung für das weibliche Geschlecht sie hätte empfehlen sollen. Allein eigentlich waren es nur die neueren, und insbesondere die französischen Namen, welche man als untragisch und unpathetisch nicht dulden

wollte, denn sonst wurden damals die Helden des Alterthums in einheimischer Tracht gespielt, und die antiken Namen und Umgebungen waren meistens nur eine leichte Verkleidung, unter der sich ganz moderne französische Charaktere deutlich erkennen laßen. Racines Alexander ist freilich sehr unhistorisch, aber die Darstellung wird ziemlich natürlich herauskommen, wenn man sich etwa den großen Condé darunter denkt. Und wem fällt bei Titus und Berenice nicht Ludwig der Vierzehnte und die Herzogin de la Valliere ein? Hat der Dichter doch selbst schmeichelnd auf seinen Monarchen angespielt. Voltaire drückt sich etwas stark aus, wenn er sagt, in den Trauerspielen, welche auf Racine gefolgt, glaube man die Romane der Mlle. Scuderi zu lesen, welche unter dem Namen von Helden des Alterthums Bürger von Paris schildern. Er zielte hiemit wohl besonders auf Crebillon. Corneille und Racine, wie sehr sie auch in der Denkart ihrer eignen Nation befangen waren, sind doch zuweilen zu wahrhaft objectiven Darstellungen durchgedrungen. Meisterhaft schildert Corneille im Cid die Spanier; dieß ist begreiflich: er hatte an der Quelle geschöpft. Bis auf die Erbsünde der Galanterie gelang es ihm auch ziemlich gut mit den Römern: eine Seite ihres Charakters faßte er wenigstens, den vorherrschenden Patriotismus, den unbiegsamen Freiheitsstolz, das großartig politische Gemüth. Alles dieß ist freilich, ungefähr wie bei'm Lucanus, mit einem gewissen Schwulst und selbstbewußten Pomp überkleidet. Die schlichte republikanische Strenge, die religiöse Demuth konnte er nicht erreichen. Racine hat die Sitten des verderbten Roms unter den Kaisern, und die zuerst noch schüchtern ausbrechende Tyrannei Neros vortrefflich geschildert. Zwar hatte er, wie er es selbst mit Dank

erkennt, den Tacitus zum Vorgänger; allein es ist immer ein großes Verdienst, den Geschichtschreiber so gut in Poesie zu übersetzen. Auch den Geist der hebräischen Geschichten hat er im Ganzen richtig gefaßt: hier leitete ihn religiöse Ehrerbietung, die der Dichter gewissermaßen immer zu seinem Gegenstande hinzu bringen sollte. Weniger ist es ihm mit den Türken gelungen: Bajazet liebt ganz auf europäische Weise; die blutdürstige Politik des despotischen Orients ist zwar in dem Vezier recht gut geschildert: aber das Ganze ist gleichsam eine auf den Kopf gestellte Türkei, wo die Weiber, statt Sklavinnen zu sein, das Regiment an sich gerißen haben, was denn so abscheulich ausfällt, daß man sich daraus die Lehre ziehen möchte, die Türken hätten wohl so Unrecht nicht, die Frauen unter Schloß und Riegel zu halten. Auch Voltairen ist es meines Bedünkens im Mahomet und der Zaire nicht beßer gelungen: überall fehlen die glühenden Farben der morgenländischen Phantasie. Voltaire hat indessen das bedeutende Verdienst, daß er auf eine mehr historische Bearbeitung der Gegenstände drang und öfter hinarbeitete; und dann, daß er die neu-europäischen ritterlichen und christlichen Charaktere, die man seit dem Cid ausgeschloßen hatte, wiederum für die tragische Bühne adelte. Sein Lusignan und Nerestan gehören zu seinen wahrsten, rührendsten und edelsten Schöpfungen; sein Tancred, wiewohl es dem Ganzen der Erfindung etwas an Haltung fehlt, wird immer persönlich die Herzen für sich gewinnen, wie sein Namensbruder im Tasso. Alzire ist von Seiten der historischen Bedeutung sehr vorzüglich. Merkwürdig ist es, daß Voltaire mit seinem rastlosen Umhersuchen nach tragischen Stoffen wirklich die Weltumseglung vollendet hat: denn, wie dort die amerikanischen Völker der andern Hemisphäre, bringt er in sei-

nem Dschingiskan, vom äußersten Ende der unsrigen her, Chinesen auf die Bühne, welche doch schon durch getreue Beobachtung der Kleidertracht beinahe zu komischen oder grotesken Figuren gestempelt werden.

Leider kam Voltaire mit seiner beabsichteten Umgestaltung des Theaters zu spät: Vieles war schon durch den längst hergebrachten engen Zuschnitt verdorben, und das Vorurtheil, welches auf die Beobachtung äußerlicher Regeln und Schicklichkeiten eine ganz unverhältnißmäßige Wichtigkeit legt, hatte sich, wie es scheint, unwiderruflich festgesetzt.

Nächst den Regeln über den äußern Mechanismus, die man von den Alten auf Glauben angenommen hatte, waren es besonders die herrschenden einheimischen Begriffe von geselliger Schicklichkeit, was die französischen Dichter bei der Ausübung ihres Talentes hemmte, und ihnen in vielen Fällen die höchste tragische Wirkung unerreichbar machte. Die Aufgabe des Dramatikers ist, die poetische Form mit Natur und Wahrheit zu verbinden, und also muß nicht schon gleich in jene etwas hineingelegt werden, was diese ausschließt. Das französische Trauerspiel hatte sich seit Richelieu unter Begünstigung des Hofes entwickelt; seine Scene sogar hatte, wie wir gesehen haben, die Gestalt eines Vorzimmers. In einer solchen Atmosphäre werden die Zuschauer dem Dichter leicht den Gedanken aufdringen, als gehöre die Höflichkeit mit zu den ursprünglichen und wesentlichen Bestandtheilen der Menschheit. Im Trauerspiel gerathen die Menschen durch die furchtbarsten Kämpfe an einander, sie werden mit dem Unglück handgemein; da kann man nur idealische Würde von ihnen fordern, von der Beobachtung feiner geselligen Rücksichten sind sie durch ihre Lage losgesprochen. So lange sie noch Besonnenheit genug haben, diese nicht zu verletzen,

so lange sie nicht von der Hingegebenheit des Schmerzes und der Gemüthsverwirrung ganz übermeistert erscheinen, kann auch die innigste Rührung nicht eintreten. Immerhin mag der Dichter für seine Personen die Sorgfalt hegen, die Cäsar für sich selbst nach empfangenem Todesstreich, nämlich anständig zu fallen. In widerwärtiger Nacktheit soll er uns die menschliche Natur nicht zeigen. Schön sollen auch die zerreißendsten und furchtbarsten Aeußerungen noch sein, irgend etwas muß sie über die gemeine Wirklichkeit adeln. Dieses Wunder leistet die Poesie: sie hat unaussprechliche Seufzer, unmittelbare Laute des tiefsten Schmerzes, in denen doch noch etwas Melodisches ist. Nur eine gewisse sorgfältig geputzte Schönheit verträgt sich nicht mit dem wahrsten Ausdruck. Und diese Schönheit wird doch gerade von dem Stil eines französischen Trauerspiels gefordert. Etwas liegt schon in der Beschaffenheit ihrer Sprache und ihres Versbaues. Die französische Sprache ist mancher Kühnheiten durchaus unfähig, sie hat wenig dichterische Freiheit, und trägt die ganze grammatische Gebundenheit der Prosa in die Poesie über. Ihre Dichter haben dieß oft anerkannt und beklagt. Ferner ist der Alexandriner mit seinen gepaarten Reimen, mit seinen gleichlangen Hemistichien ein sehr symmetrisches eintöniges Silbenmaß, welches sich weit beßer zum Vortrage antithetischer Sprüche schickt, als zu einer musikalischen Malerei der Leidenschaft mit ihrem ungleichen, abgerißnen, irren Gedankengange. Aber die Hauptsache liegt in einem Nationalzuge, in dem geselligen Bestreben sich nie in Gegenwart Anderer zu vergeßen, sich immer so vortheilhaft zu zeigen als möglich. Man hat oft bemerkt, daß im französischen Trauerspiel der Dichter in den Reden der Personen allzu sehr durchschimmert, daß er ihnen seine Gegenwart des

Geistes, seine besonnene Reflexion über sie, und endlich seine Begierde zu glänzen leiht. Wenn man die meisten ihrer tragischen Reden genau prüft, so wird man finden, daß sie selten so beschaffen sind, als ob die Personen ganz unbefangen allein oder unter einander sprächen und handelten, man wird meistens irgend etwas daran entdecken, wodurch sie mehr oder weniger merkbar gegen den Zuschauer hinausgekehrt sind. Zur innigsten Theilnahme ist erforderlich, daß man mit den Personen vertraut sei; und wie ist dieß möglich, wenn man sie immer in das Joch ihrer Absichten und Bestrebungen, oder noch schlimmer, einer unnatürlichen und angemaßten Charaktergröße eingespannt sieht. Man muß sie in den Zwischenräumen des Vorsätzlichen und Selbstbewußten belauschen, wo sie mit sich allein zu sein glauben und sich sorglos gehen laßen.

Beredsamkeit darf und muß zwar auch im Trauerspiel vorkommen, aber in so fern sie etwas künstlich Geordnetes, Vorbereitetes ist, nur dann, wenn der Redende Faßung genug dazu hat; für die hingerißene Leidenschaft paßt nur die unbewußte und unwillkürliche Beredsamkeit. Der wahre begeisterte Redner wird sich über seinem Gegenstande vergeßen. Rhetorik nennen wir es, wenn er, mehr als an die Sache, an sich und seine selbstgefällige Kunst denkt. Rhetorik, und zwar Rhetorik in Hoftracht, statt der Eingebungen edler, aber einfacher unverkünstelter Natur, herrscht allzusehr in vielen Stellen französischer Trauerspiele, besonders in denen des Corneille; denn Racine und Voltaire haben sich der wahren Darstellung eines zerrißenen Gemüths oft weit mehr genähert. Wenn der tragische Held sein Unglück schon in Antithesen und sinnreichen Gedankenspielen zurecht gelegt hat, so können wir unser Mitleiden sparen. Jene conventionelle Würde ist

gleichsam ein Panzer, welcher verhütet, daß der Schmerz nicht bis in's Innerste dringen kann. Wegen Beibehaltung dieses festlichen Aufputzes in Lagen, wo die hingegebenste Selbstvergeßenheit natürlich wäre, hat Schiller witzig genug die Helden im französischen Trauerspiel mit den Königen auf altfränkischen Kupferstichen verglichen, welche sich mit Mantel, Krone und Scepter zu Bett legen.

Die gesellige Ausbildung waltet in der gesammten wissenschaftlichen und künstlerischen Cultur der Franzosen vor. Gesellige Ausbildung schärft den Sinn für das Lächerliche, und darum wird sie, bis zur Ueberverfeinerung getrieben, für den Enthusiasmus tödlich. Denn für den Unempfänglichen hat aller Enthusiasmus, alle Poesie eine lächerliche Seite. Wenn nun eine solche Denkart bei einer Nation allgemein geworden ist, so wird eine gewisse negative Kritik eintreten. Tausenderlei muß man vermeiden, und darüber wird das Höhere vergeßen, was man eigentlich leisten sollte. Die Furcht vor dem Lächerlichen ist das Gewißen der französischen Dichter; sie hat ihre Flügel beschnitten, ihren Schwung gelähmt. Und gerade bei der ernsthaftesten Gattung der Poesie mußte diese Furcht sie am meisten ängstigen, denn die Aeußersten gehen in einander über, und sobald das Pathos mißlingt, stellt sich auch gleich das Lachen und die Parodie ein. Es ist belustigend, Voltaires unendliche Seelenangst wegen einer Parodie, womit seine Semiramis auf dem italiänischen Theater bedroht ward, zu sehen. In einer Bittschrift an die Königin macht dieser Mensch, der sein Leben damit hingebracht, über alles Große und Ehrwürdige Possen zu treiben, seine Stelle unter der Hausdienerschaft des Königs als einen Anspruch geltend, gegen einen sehr erlaubten Spaß höheren Orts ein Verbot auszuwirken. Da

die witzigen Köpfe der Franzosen sich erlaubt haben, Alles in der Welt, und besonders die Geisteswerke andrer Nationen zu bespötteln, so wird man uns unsererseits auch wohl gönnen, uns gelegentlich daran zu ergötzen, wenn wir sehen, daß bei aller Sorgfalt ihre Trauerspieldichter der Klippe, die sie am meisten scheuten, dennoch dann und wann nicht haben entgehen können. Lessing hat das Lächerliche, wo es sich in der Anlage selbst findet, an der Rodogüne, Semiramis, Merope und Zaire, mit siegreichem Witze verfolgt. Es wäre sowohl hierin, als in Absicht auf einzelne lächerliche Wendungen, eine reiche Nachlese zu halten *). Allein

*) Wenige Beispiele der letzten Art mögen hinreichen. Eine der ersten Stellen verdienen die Zeilen, womit Theseus im Oedipus des Corneille seine Rolle eröffnet:

Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste,
L'absence aux vrais amans est encore plus funeste.

Eben so bekannt sind folgende aus seinem Otho:

Dis moi donc lorsqu' Othon s'est offert à Camille,
A-t-il paru contraint? a-t-elle été facile?
Son homage auprès d'elle a-t-il eu plein effet?
Comment l'a-t-elle pris, et comment l'a-t-il fait?

wo es fast unbegreiflich ist, daß der Dichter nichts Unheimliches verspürt hat, besonders da er die Vertraute antworten läßt: J'ai tout vu. Daß Attila mit den von ihm abhängigen Königen als mit nichtsnutzigem Gesinde umgeht,

Ils ne sont pas venus, nos deux rois; qu'on leur die
Qu'ils se font trop attendre, et qu'Attila s'ennuie,
Qu'alors que je les mande, ils doivent se hâter.

mag seine sehr ernsthafte und wahre Seite haben, aber durch den Ausdruck, und besonders als Eröffnung des Stückes, kommt es ungemein lustig heraus. Ueberhaupt lebte Corneille in Ansehung des Lächerlichen noch in einer großen Unschuld; die Welt ist seitdem mehr gewitzigt worden. Auch wenn man dasjenige abrechnet, was ihm nicht zu Schulden kommt, weil es bloß von der veralteten

Lessing richtet überhaupt gegen die französische Bühne eine weit schonungslosere Polemik, als uns gegenwärtig wohl angebracht scheinen würde. Zu der Zeit, als er die Dramaturgie herausgab, sah man fast keine andere als französische

---

Sprache herrührt, bleibt noch beträchtlich viel übrig. Besonders in die zahlreichen Stücke, welche nicht zu seinen Meisterwerken gerechnet werden, darf man, um dergleichen Züge zu treffen, fast nur auf's Gerathewohl hineingreifen. Racine war durch die ihm natürliche Feinheit und Mäßigung weit mehr vor dieser Gefahr gesichert. Doch ist ihm hier und da noch Manches entschlüpft. Wir rechnen dahin z. B. die ganze Rede, worin Theramenes seinen Zögling Hippolyt ermahnt, sich der Liebe zu ergeben. Das Lächerliche erreicht seinen Gipfel in den Zeilen:

Craint-on de s'égarer sur les traces d'Hercule?
Quels courages Venus n'a t-elle pas domtés?
Vous même, *où seriez-vous,* vous qui la combattez,
Si toujours Antiope, à ses lois opposée,
D'une *pudique* ardeur n'eût brûlé pour Thésée?

In der Berenice empfängt Antiochus seinen Vertrauten, den er abgeschickt hat, um der Königin seinen Besuch anzumelden, mit den Worten: Arsace, rentrerons-nous? Dieses demüthige Harren im Vorzimmer würde schon einer Person im Lustspiel wenig Würde laßen, für einen tragischen Helden, selbst vom zweiten Range, ist es eine gar zu klägliche Stellung. Nachher sagt Antiochus zur Königin:

Je me suis tû cinq ans,
Madame, et vais encor me taire plus long tems:

Und um seinen Vorsatz sogleich durch die That zu bewähren, sagt er hierauf fünfzig Verse in Einem Athem. — Wenn Orosman zu Zairen, die er mit europäischer Zartheit zu lieben vorgiebt, sagt:

Je sais que notre loi, favorable aux plaisirs
Ouvre un champ sans limite *à nos vastes désirs*;

so ist es noch unschicklicher als lächerlich. Aeußerst lustig aber ist Zaires Antwort an ihre Vertraute, die sie daran erinnert, sie sei Christin:

Ah! que dis-tu? pourquoi rappeler mes ennuis?

Uebrigens ist Voltaire in Vermeidung des Lächerlichen weit behutsamer als seine Vorgänger: ganz natürlich, weil eben in seinem

Trauerspiele auf unsern Schaubühnen, und das übertriebene Ansehen dieser für klassisch geltenden Muster war noch unbestritten. Jetzt hat sich der Nationalgeschmack so entschieden dagegen erklärt, daß eher Alles, als dessen Irreleitung nach dieser Seite hin zu besorgen ist.

Die französischen Dramatiker haben es, sagt man ferner, nicht bloß mit einem in Absicht auf die Einmischung gemeiner Züge äußerst ekeln, und für das Lächerliche reizbaren, sondern auch mit einem sehr ungeduldigen Publikum zu thun. Wir wollen ihnen immer diese Schmeichelei hingehen laßen, die sie sich selbst machen; denn ohne Zweifel ist doch die Meinung, diese Ungeduld zeuge von schneller Faßungskraft und Aufgewecktheit des Geistes. Es dürfte aber noch eine andere Deutung haben: alle Oberflächlichkeit, und besonders die innere Leerheit an Gemüth treibt sich in eilfertiger Ungeduld umher. Wie dem auch sei, dieß hat auf den Bau ihrer Stücke zum Theil einen vortheilhaften, zum Theil auch nachtheiligen Einfluß gehabt. Vortheilhaft, in so fern es sie genöthigt, alles Ueberflüßige wegzuschneiden, ohne Umschweife zur Hauptsache zu kommen, klar zu sein, zusammen zu drängen, jeden Augenblick so sehr als möglich geltend zu machen. Alles dieß sind gute theatralische Eigenschaften, und haben die französischen Trauerspiele denen im höchsten Grade empfohlen, welche Kunstwerke mehr mit dem nüchternen Verstande prüfen, als sich dabei der Einbildungskraft und dem Gefühl überlaßen. Nachtheilig, in so fern selbst Bewegung, Raschheit, Unterhaltung der Spannung, ununterbrochen fort-

Zeitalter die Sucht zu persiflieren am weitesten gieng. Man kann dreist behaupten, daß heut zu Tage ein einziger Vers von der Art, wie es deren hundert bei'm Corneille giebt, den Fall eines Stückes nach sich ziehen würde.

gesetzt, einförmig werden und ermüden. Es ist wie eine Musik, wovon das Piano gänzlich ausgeschloßen wäre, und worin auch der Unterschied zwischen forte und fortissimo durch den mißverstandnen Wetteifer der Spieler meistens aufgehoben würde. Ich finde zu wenig Ruhepunkte in ihren Trauerspielen, dergleichen ja in den alten Tragödien überall sind, wo das Lyrische eintritt. Es giebt im menschlichen Leben Augenblicke, die jedes religiöse Gemüth durch Sammlung in sich selbst und einen in die Vergangenheit und Zukunft geworfenen Blick feiert. Diese Heiligkeit des Moments finde ich nicht genug verehrt: der Handelnde, wie der Zuschauer, wird immer gleich zum Folgenden fortgetrieben; wenige Scenen wird man finden, wo ein bloßer Zustand, unabhängig von dem ursachlichen Zusammenhange ruhig entfaltend dargestellt wäre. Es wird immer nur darnach gefragt, was geschieht, und nicht genug nach dem wie. Und doch ist dieß für den Eindruck auf die Zeugen menschlicher Begebenheiten die Hauptsache. Deswegen sind auch die schweigenden Effekte von dem Gebiet ihrer Schauspielkunst fast gänzlich ausgeschloßen. Dem Schauspieler bleibt kaum eine andre Muße zur stummen Pantomime, als während der an ihn gerichteten langen Reden, wo sie ihn häufiger in Verlegenheit setzt, als zur Entwickelung seiner Rolle behülflich ist. Man ist zufrieden, wenn nur das Weben der Intrigue seinen raschen Takt ununterbrochen fortgeht, und zu dem Ende das Weberschiffchen der Anreden und Erwiederungen fleißig hin und her geworfen wird.

Die Ungeduld ist überhaupt keine gute Stimmung für die Empfängniß des Schönen. Auch die lebendigste Hervorbringung der Kunst, die dramatische Poesie, hat ihre contemplative Seite; und wo diese vernachläßigt wird, da erzeugt

die Darstellung statt der innern Musik, welche sie begleiten sollte, eben durch ihre rasche Lebhaftigkeit nur ein betäubendes Geräusch in unserm Gemüth.

Manche technische Unvollkommenheiten ihres Trauerspiels sind von den französischen Kunstrichtern selbst eingestanden worden, z. B. die Vertrauten. Jeder Held und jede Heldin schleppt regelmäßig einen mit sich, wie einen diensthabenden Kammerherrn oder eine Hofdame. In nicht wenigen Stücken zählt man drei bis vier dieser bloß leidenden Anhörer, die zuweilen sprechen, um ihrem Gönner etwas zu sagen, was er beßer wißen könnte, oder auch auf Botschaften geschickt werden. Die Vertrauten in den griechischen Tragödien, seien es nun bejahrte Pfleger und Pflegerinnen oder Diener, haben immer eigne charakteristische Bestimmungen, und die alten Tragiker wißen den Nothbehelf der Mittheilungen zwischen einem Helden und seinem Vertrauten, um uns den Gemüthszustand und die Absichten des ersten kennen zu lehren, so gut zu entbehren, daß sie sogar einen so bedeutenden und sprichwörtlich berühmten Freund, wie Pylades, als stumme Person einführen. Wie sehr man sich aber auch über die Vertrauten lustig gemacht hat, wie groß die Schmach sein mag, sie spielen zu müßen, so hat man sie doch bis auf Alfieri nie los zu werden gewußt.

Ein andres Ungemach sind die Expositionen oder Darlegungen der anfänglichen Lage der Sachen. Sie bestehen meistens in wohlgestellten, bei guter Muße vorgenommenen Eröffnungen gegen die Vertrauten. Eben jenes Publikum, dessen Ungeduld die Dichter und Schauspieler unter so scharfer Zucht hält, besitzt doch Langmuth genug, sich in weitläuftigen Abhandlungen auseinandersetzen zu laßen was sich anschaulich unter seinen Augen entwickeln sollte. Man gesteht ein, daß

selten eine Exposition tadellos ist, daß die Personen in ihren Reden weiter ausholen, als sie natürlicher Weise sollten, sich einander sagen, was sie gegenseitig schon wißen u. s. w. Ist die Sache verwickelt, so fallen sie oft sehr schwerfällig aus: von der des Heraklius und der Rodogüne wird einem in der That ganz wirblich im Kopfe. Chaulieu sagte von Crebillons Rhadamist: „Das Stück wäre vollkommen klar, „hätte es nicht die Exposition." Mir scheint aber ihr ganzes System der Exposition, sowohl im Trauerspiel als im höheren Lustspiel, nämlich ohne dramatische Bewegung gleich lehrend anzufangen, fehlerhaft. Der Zuschauer ist bei'm Aufziehen des Vorhangs fast unvermeidlich durch äußerliche Störungen zerstreut, seine Theilnahme ist noch nicht in Anspruch genommen, und nun verlangt der Dichter einen Vorschuß von Aufmerksamkeit für eine trockne Erörterung, den jener schwerlich zu bewilligen geneigt sein wird. Machten es die griechischen Dichter doch eben so, wird man einwenden. Die Sache war bei ihnen meistens sehr einfach, und die Zuschauer waren schon im Voraus unterrichtet; auch haben ihre Expositionen, die kunstlosen Prologe des Euripides ausgenommen, gar nicht den lehrhaft einschärfenden Ton der französischen, sondern es ist Leben und Bewegung darin. Wie vortrefflich exponieren dagegen Shakspeare und Calderon! Sie treffen gleich anfangs die Phantasie lebhaft, und wenn der Zuschauer schon gewonnen ist, dann bringen sie erst die nöthigen Entwickelungen des Vorausgesetzten an. Freilich ist dieß Mittel den französischen Trauerspieldichtern versagt, denen alles sichtbar Auffallende, alle körperliche Handlung so kärglich zugemeßen ist, und die daher dergleichen, um doch einige Steigerung zu haben, für die letzten Akte aufsparen müßen.

Um das Bisherige in der Kürze zusammen zu faßen:

die Franzosen haben ihr Trauerspiel nach einer strengen Idee zu bilden gesucht, sie haben aber statt dessen nur einen abstrakten Begriff aufgefaßt. Sie verlangten tragische Würde und Größe, tragische Situationen, Leidenschaften und Pathos, ganz nackt und rein, ohne allen fremdartigen Zusatz. Durch diese Entrückung aus seinen Umgebungen mußte alles dieß an seiner Wahrheit, Tiefe und Eigenthümlichkeit viel einbüßen, das Ganze ihrer Composition aber den lebendigen Reiz der Mannichfaltigkeit und einer freien Ausmalung entbehren, wie auch jene hinreißenden Wirkungen, die nur das leise Vorbereitete und allmälich unter freiwilligem Nachlaßen Anwachsende auf uns macht. Sie stehen in der Theorie der tragischen Kunst ungefähr auf dem Punkte, wo sie in der Gartenkunst zur Zeit des Lenotre standen. Das ganze Verdienst wird in einen der Natur durch die Kunst abgezwungenen Triumph gesetzt. Die Regelmäßigkeit begreifen sie bloß als eine abgezirkelte Symmetrie schnurgerader Baumgänge, beschnittener Hecken u. s. w. Vergeblich würde man sich bemühen, den Baumeistern solcher Gärten an einem englischen Park einen Plan, eine versteckte Ordnung begreiflich zu machen, und ihnen zu zeigen, wie eine Reihe von Landschaftsgemälden, die durch ihre Stufenfolge, ihren Wechsel und ihre Gegensätze einander heben, alle auf Erregung einer gewissen Gemüthsstimmung abzwecken.

Zwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Anfängliche Benutzung des spanischen Theaters durch die französischen Dichter. Allgemeine Charakteristik des Corneille, Racine und Voltaire. Uebersicht der wichtigsten Werke Corneilles.

Dauerhaft eingewurzelte Vorurtheile einer ganzen Nation sind selten zufällig, sondern stehen in Beziehung mit einer allgemeinen Mangelhaftigkeit der innern Anlagen, wovon auch die ausgezeichneten Geister, welche die übrigen lenken, nicht ganz ausgenommen sind. Man darf dergleichen Vorurtheile daher nicht bloß als Ursachen, man muß sie zugleich schon als bedeutsame Wirkungen betrachten. Wir geben gern zu, daß das enge Regeln-System, die zergliedernde Verstandes-Kritik, die französischen Trauerspieldichter gehemmt hat; indessen bleibt es immer zweifelhaft, ob sie aus eigner Neigung umfaßendere Kunstformen gewählt hätten, und wie sie sie ausgefüllt haben würden. An Mitteln und Talenten hat es den vorzüglichsten unter ihnen gewiß nicht gefehlt. Bei Beurtheilung des Einzelnen kann man ihnen nichts erlaßen; im Allgemeinen sollte man sie mehr beklagen als tadeln, und wo sie unter so ungünstigen Umständen dennoch das Vortreffliche geleistet, sie doppelt bewundern, wiewohl wir

keineswegs den Gemeinplatz zugestehen können, die überwundene Schwierigkeit gewähre Vergnügen, noch etwas Verdienstliches daran finden, daß ein Kunstwerk zugleich ein Kunststück sei. Nur die Anmaßung der Franzosen, sich aus ihrer Einseitigkeit heraus zu Gesetzgebern des Geschmacks für das ganze menschliche Geschlecht aufzuwerfen, muß mit dem gehörigen Nachdruck zurückgewiesen werden.

Von den Alterthümern der französischen Bühne habe ich das Nöthige schon in der Kürze berührt. Die Pflichten des Dichters wurden nach und nach immer strenger durch den Glauben an die Autorität der Alten und an die Unfehlbarkeit des Aristoteles bestimmt. Sonst aber zog die Neigung ihre Dichter, so lange die dramatische Kunst in Frankreich noch nicht zu völliger Selbständigkeit durch eine einheimische Erziehung herangewachsen war, zum spanischen Theater hin. Sie ahmten es nicht bloß nach, sie entlehnten geradezu aus dieser Fundgrube sinnreicher Erfindung. Und dieß gilt nicht allein von der ältern Zeit unter Richelieu, es dauerte noch in der ganzen ersten Hälfte des Zeitalters Ludwigs des Vierzehnten fort; Racine ist vielleicht der älteste Dichter, der die Spanier gar nicht gekannt zu haben scheint, wenigstens gewiß keinen Einfluß von ihnen erfahren hat. Die Lustspiele des Corneille sind fast alle Bearbeitungen spanischer Stücke; unter den berühmt gebliebenen Werken der Cid und Don Sancho von Aragon. Das einzige Stück von Rotrou, das sich auf dem Theater behauptet, Wenceslas, ist nach Francisco de Roxas; die nicht ausgeführte Prinzessin von Elis von Moliere nach Moreto, Don Garcia von Navarra nach einem Ungenannten, das Festin de Pierre trägt seinen Ursprung an der Stirn; (es verräth zugleich Molieres Unkunde des Spanischen. Denn wie hätte

er bei einer nur leiblichen Kenntniß el convidad de piedra, der steinerne Gast, durch „das steinerne Gastmahl“ übersetzen können, welches hier gar keinen Sinn hat, und nur allenfalls auf die Gastmähler des Midas passen würde?) die Werke des Thomas Corneille darf man nur ansehen, um sich zu überzeugen, daß sie, bis auf wenige, Bearbeitungen spanischer Stücke sind; eben so die älteren Arbeiten des Quinault, nämlich seine Komödien und Tragikomödien. Das Recht, aus dieser Quelle ohne Umstände zu schöpfen, war so hergebracht, daß die französischen Bearbeiter, bei ganz unverkleideter Entlehnung, sich gar nicht einmal die Mühe gaben, den Urheber des Originals zu nennen und einen Theil des Beifalls, den sie einernten mochten, an den wahren Eigenthümer zurück zu weisen. Nur bei'm Cid ist der Text des spanischen Dichters häufig angezogen worden, eben weil man dem Corneille das Verdienst der Originalität abstritt. Gewiß würde es ein belehrendes Geschäft sein, die Vorbilder aufzusuchen, wenn sie nicht zu den berühmteren gehören oder schon durch den Titel kenntlich sind, und eine Vergleichung mit den Nachbildungen anzustellen. Nur müßte man dabei anders zu Werke gehn, als Voltaire bei'm Heraklius, wo Garcia de la Huerta (in der Einleitung zu seinem Theatro hespañol) diesem eben so große Unwißenheit als empörende geflißene Verdrehung unwiderleglich aufgedeckt hat. Wenn die meisten dieser Bearbeitungen heut zu Tage in Frankreich wenig gefallen, so entscheidet dieß noch gar nicht gegen die Originale, an denen fast immer beträchtlich viel verdorben sein dürfte. Nichts ist verschiedener als der französische und der spanische Nationalcharakter, folglich auch als der Geist ihrer Sprache und Poesie. Der französischen ist die nüchternste Gebundenheit eigen; die spanische hat im entferntesten

Abendlande eine orientalische Ader, was sich leicht durch einen Rückblick auf ihre Geschichte begreift: sie berauscht sich in kühnen Bildern und Spielen des Witzes. Wenn man nun ihre Schauspiele dieses üppigen Schmuckes beraubt, aus der Farbenglut ihrer Romanzen und den musikalischen Variationen der Reimstrophen, worin sie abgefaßt sind, in die Eintönigkeit des Alexandriners zwängt, und etwa noch äußre Regelmäßigkeiten hinzufügt, sonst aber die Charaktere und Situationen dem Wesentlichen nach stehen läßt, so ist keine Uebereinstimmung mehr zwischen Inhalt und Behandlung; und es wird diejenige Wahrheit eingebüßt, die noch auf dem Gebiet des Phantastischen möglich ist.

Der Reiz der spanischen Poesie überhaupt besteht in der Verbindung von hohem begeistertem Ernst in Gefühlen, die eigentlich aus dem Norden abstammen, mit dem lieblichen Anhauch des Südens und dem blendenden Pomp des Orients. Corneille hatte Verwandtschaft mit dem spanischen Geiste, aber nur von der ersten Seite: man könnte ihn für einen in der Normandie erzogenen Spanier halten. Es ist zu beklagen, daß er nicht nach dem Cid, ohne sich an ein fremdes Vorbild anzulehnen, Gegenstände behandelt hat, wo er sich seinem Gefühl für ritterliche Ehre und Treue ganz hätte überlassen können. Dagegen warf er sich in die römische Geschichte, und der strenge Patriotismus der älteren, die ehrgeizige Politik der späteren Römer, mußte ihm jene vertreten, und wurde gewissermaßen in deren Tracht gekleidet. Er gieng weit weniger darauf aus, Schrecken und Mitleiden, als Bewunderung durch die Charaktere, und Erstaunen durch die Lagen seiner Helden zu erregen. Er rührt fast nie, und kann nur selten erschüttern. Dabei, möchte ich sagen, hat er eine solche Vorliebe für die Bewunderung, daß es ihm

nicht genügt, sie für den Heldenmuth der Tugend zu gebieten, er nimmt sie eben sowohl für den Heldenmuth des Lasters in Anspruch, durch die Kühnheit, Seelenstärke, Gegenwart des Geistes und Erhabenheit über alle menschlichen Schwächen, womit er seine Verbrecher und Verbrecherinnen ausrüstet. Ja oft brüsten sich seine Personen in prahlerischem Stolze, ohne daß man sieht, worauf sie Ursache hätten stolz zu sein: sie sind eben stolz auf ihren Stolz. Man kann wohl nicht häufig sagen, daß man an ihnen Antheil nimmt: entweder scheinen sie es nicht nöthig zu haben bei so großen Hülfsquellen in sich selbst, oder sie verdienen es nicht. Den Kampf der Leidenschaften und Antriebe hat er dargestellt, aber meistens nicht als solchen unmittelbar, sondern schon in einen Streit der Grundsätze verwandelt. In der Liebe hat man ihn am kältesten gefunden; das kommt daher, weil er sich nicht entschließen konnte, sie bloß als eine liebenswürdige Schwäche zu schildern, wiewohl er sie überall anbrachte, auch wo sie nicht hingehört, sei es aus Nachgiebigkeit gegen den Zeitgeschmack, oder aus eigner Neigung zum ritterlichen Wesen, wo die Liebe immer als der Schmuck der Tapferkeit erscheint, als das fliegende bunte Fähnchen an der Lanze, die zierlich geknüpfte Schleife am Degen. Er schildert sie weit weniger mit ihrer sich unmerklich einschleichenden und unwillkürlich hinreißenden Gewalt, als wie eine anfänglich frei gewählte Pflicht ausschließender Huldigung, die aber nachher neben den ersten ihre Stelle behauptet. So ist es wenigstens in seinen beßeren Stücken; in den späteren muß die Liebe freilich oft dem Ehrgeize weichen, und diese beiden Triebfedern entkräften sich gegenseitig. Seine Frauen sind meistens nicht recht weiblich, und so ist ihnen die Liebe, die sie einflößen, wiederum nicht letzter Zweck, sondern Mit-

tel. Sie spornen dadurch ihre Liebhaber zu großen Wagestücken an, zuweilen auch zu großen Verbrechen, und die Männer erscheinen dadurch mehrmals im Nachtheil, daß sie Werkzeuge in der Hand der Frauen sind, und sich von ihnen gleichsam auf heroische Botschaften aussenden laßen, um den vorgespiegelten Preis der Liebe zu gewinnen. Solche Frauen wie Emilie im Cinna und Rodogüne dürften der Liebe in Wahrheit gar nicht fähig sein. Wenn aber Corneille in seinen Hauptcharakteren von den Verhältnissen der Natur abweicht, durch Uebertreibung des energischen und Hintansetzung des leidenden Theils, wenn seine Helden allzusehr wollen und allzuwenig empfinden, so ist er noch weit unnatürlicher in den Situationen. Diese sind durch unwahrscheinliche Annahmen dermaßen auf die Spitze gestellt, daß man sie eigentlich tragische Antithesen nennen kann, und daß es wiederum natürlich wird, wenn sie sich in einer Reihe epigrammatischer Sprüche ausdrücken. Er liebt es dabei, vollkommen symmetrische Gegensätze anzubringen. Seine Beredsamkeit ist oft bewundernswürdig durch ihre Stärke und Gedrängtheit, zuweilen artet sie in Geschraubtheit aus und erschöpft sich in überflüßigen Anhäufungen. Die späteren Römer, Seneca der Philosoph und Lucanus, haben ihm zu sehr als Muster vorgeschwebt, ja auch von dem Tragiker Seneca ist leider eine Ader in ihn übergegangen. Wegen dieses oft ermüdenden Pomps der Deklamation sind einige dazwischen eingestreute einfache Worte (z. B. das Qu'il mourût des alten Horaz; das Soyons ami, Cinna; auch das Moi der Medea, welches, beiläufig zu bemerken, vom Seneca entlehnt ist) ungebührlich gepriesen worden. Sie wären allerdings zu loben, wenn sie allein stünden, es folgen aber lange Reden darauf, welche den Eindruck wieder auslöschen. Wenn die spartanische

5 *

Mutter, wie dort der Horatier, ihrem Sohne die bekannten Worte bei Ueberreichung des Schildes sagte „Den, oder auf dem!“ so fügte sie gewiß nichts weiter hinzu. Zur Darstellung des Ehrgeizes und der Herrschsucht, einer Leidenschaft, welche alle übrigen menschlichen Gefühle erstickt, und in einem zur kalten Wüstenei gewordnen Gemüth erst recht ihren Thron aufschlägt, war Corneille ganz vorzüglich berufen. Seine Jugend fiel in die letzten bürgerlichen Kriege, er sah noch Reste der Feudal-Unabhängigkeit. Ich will nicht entscheiden, wie viel dieß auf ihn gewirkt haben mag, aber unläugbar ist es, daß der Sinn für die große Bedeutung politischer Fragen, den er oft bewährt, dem folgenden Zeitalter ganz abhanden kam, und in Voltairen zuerst wieder rege ward. Seinen Tribut von Schmeichelei an Ludwig den Vierzehnten hat er übrigens auch, wie die sämmtlichen damaligen Dichter, in nun vergeßenen Versen abgetragen.

Racine, der seit noch nicht einem vollen Jahrhundert entschieden für den Lieblingsdichter der französischen Nation erklärt worden ist, befand sich bei seinem Leben in einer bei weitem nicht so günstigen Lage, und konnte, ungeachtet manches glänzenden Erfolges, seines Ruhmes nicht ungestört froh werden. Was er für die letzte Ausbildung der französischen Sprache geleistet, wie unübertrefflich er in Ausdruck und Versbau gewesen, das hat man erst hinternach einsehen können; auf der Bühne hatte er Nebenbuhler, und zwar zum Theil unverdient vorgezogene Nebenbuhler. Auf der einen Seite machten die ausschließenden Bewunderer Corneilles, Frau von Sevigné an ihrer Spitze, förmlich Partei gegen ihn; auf der andern Seite suchte ihn der später aufgekommene Pradon zu überbieten, und es gelang ihm wirklich nicht nur die Menge, sondern selbst, wie es scheint,

den Hof für sich zu gewinnen, so sehr auch Boileau dagegen eifern mochte. Leider unterbrach der Verdruß darüber seine künstlerische Laufbahn, als er eben zur vollen Reife seines Geistes gelangt war; nachher verhinderte ihn mißverstandene Frömmigkeit wieder zur Beschäftigung mit dem Theater zurückzukehren, und nur Frau von Maintenon konnte ihn zu Bearbeitung geistlicher Gegenstände für eine bestimmte Gelegenheit vermögen. Es ist wahrscheinlich, daß er sonst noch manches Höhere geleistet haben würde, da man in seinen vorhandenen Werken fast durchgehends eine bedeutende Steigerung wahrnimmt. Er ist ein durchaus liebenswürdiger Dichter: er hatte eine große Empfänglichkeit für alle zärteren Regungen, und Anmuth in der Weise sie auszudrücken. Seine Mäßigung, die ihn nirgends über die Gränze des Gehörigen ausschweifen ließ, wollen wir ihm nicht zu hoch anrechnen, denn er hatte keinen Ueberfluß an Charakterstärke; ja, es sind Spuren von Schwächlichkeit sichtbar, die sich auch, wie behauptet wird, in seinem Leben offenbart haben sollen. Der süßlichen Galanterie hat er gleichfalls gehuldigt, wo sie nur als ein Scheinbild der Liebe dazu dient, die Intrigue zu knüpfen; aber oft ist er zu einer ächteren Schilderung der Liebe, besonders in seinen weiblichen Charakteren hindurchgedrungen, und viele seiner Liebesscenen athmen eine zärtliche Wollust, die sich unter dem Schleier der schonendsten Sittsamkeit um so verführerischer einschleicht. Die Widersprüche unglücklicher Leidenschaft, die Verirrungen eines dem unwiderstehlichen Verlangen hingegebenen kranken Gemüths hat er rührender und inniger geschildert, als vor ihm und vielleicht auch nach ihm irgend ein französischer Dichter. Ueberhaupt neigte er sich mehr zum Elegischen und Idyllischen, als zum Heroischen. Ich will damit nicht sagen, daß er sich

nie zu ernsteren und höheren Darstellungen erhoben hätte, wie im Britannicus und Mithridat; aber auch hier läßt sich wohl unterscheiden, was ihm sein Gegenstand aufgab, und was er mit persönlicher Vorliebe ausmahlte, wo er weniger dramatischer Künstler ist, als er sein eignes Gefühl sprechen ließ. Indessen vergeße man nicht, daß Racine seine meisten Stücke sehr jung geschrieben, und daß dieß wohl auf seine Wahlen Einfluß haben konnte. Selten empört er durch die unverkleidete Widerwärtigkeit ausgesuchter Greuel, wie Corneille und Voltaire; nur manchmal hat er das wirklich Harte, Schlechte und Niedrige unter allzu höflichen Formen versteckt. Die Anlage seiner Stücke kann ich nun einmal nicht so untadelig finden, wie die französischen Kunstrichter; am meisten hätte ich gegen die aus der alten Mythologie entlehnten einzuwenden: allein ich glaube, daß er bei den angenommenen Regeln und Schicklichkeiten sich in den meisten Fällen schwerlich behutsamer und geschickter aus dem Handel ziehen konnte, als er gethan hat. Wie viel auch an seinen einzelnen Hervorbringungen auszusetzen sein mag, so kann man ihn vergleichungsweise und im Zusammenhange der französischen Litteratur fast nicht übertrieben loben.

Mit Voltaire, dessen erste Erscheinung auf dem Theater in seiner frühen Jugend fast das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten berührt, hebt eine neue Epoche des französischen Trauerspiels an. Die Veränderungen und Erweiterungen, die er beabsichtete und zum Theil auch wirklich bewerkstelligte, habe ich schon im Allgemeinen erwähnt. Corneille und Racine führten ein eigentliches Künstlerleben, sie waren mit ganzer Seele dramatische Dichter, begehrten als Schriftsteller nichts weiter zu sein, und alle ihre Studien waren darauf gerichtet. Voltaire hingegen wollte in allen möglichen Gat-

tungen glänzen; eine unruhige Eitelkeit erlaubte ihm nicht, bloß nach der Vollkommenheit in einer einzigen zu streben; bei der vielseitigen Gewandtheit seines Geistes konnte er Oberflächlichkeit und Unreife der Begriffe nicht vermeiden. Um sein Verhältniß zu seinen beiden Vorgängern in der tragischen Kunst richtig zu faßen, muß man die charakteristischen Züge der beiden Zeitalter, dessen, worin er den Ton angab, und des vorhergehenden klassischen, mit einander vergleichen. Ueber die wichtigsten Angelegenheiten der Menschheit herrschte zu Ludwigs des Vierzehnten Zeit der hergebrachte Glaube unangetastet: man suchte in der Poesie nicht sowohl Bereicherung des Geistes, als Ausbildung durch ein freies und edles Ergötzen. Nun war das Bedürfniß des Denkens erwacht, und leider eilte dreister Vorwitz der ergründenden Tiefe weit voraus, und so hatte nach eingerißener öffentlicher Sittenlosigkeit gefährlich spottende Zweifelsucht die Grundfeste aller auf Religion, Sittlichkeit und die Gewährleistung des geselligen Vereins Bezug habenden Ueberzeugungen erschüttert. Voltaire war abwechselnd Denker, Rhetor, Sophist und Spötter. Seine zum Theil unlautern Absichten ließen ihm auch in seiner Laufbahn als Künstler keine vollkommene Unbefangenheit. Da er das Publikum nach einer mehr durch die Gunst der Vornehmen geduldeten, als förmlich gut geheißenen und durch öffentliche Anstalten eingeführten Aufklärung lüstern sah, so ermangelte er nicht diesem Bedürfnisse entgegen zu kommen, und auf der Bühne in schönen Versen vorzutragen was man noch nicht von den Lehr- und Redner-Stühlen predigen durfte; er benutzte die Poesie als Mittel zu fremdartigen Zwecken. Dieß trübt sehr oft die künstlerische Reinheit seiner Darstellungen. Im Mahomet wollte er die Gefahren des Fanatismus aufstellen, oder, daß wir es nur

gerade heraus sagen, des Glaubens an irgend eine Offenbarung überhaupt. Zu diesem Behuf entstellt er auf schnöde Art einen großen historischen Charakter, häuft widerwärtig die schreiendsten Greuel, und peinigt das Gefühl. Da er allgemein als erbitterter Gegner des Christenthums bekannt war, so ersann er den Triumph für seine Eitelkeit, in der Zaire und Alzire dennoch durch christliche Gesinnungen zu rühren; und hier beschämte einmal sein bewegliches und wenigstens in augenblicklichen Aufwallungen für das Gute empfängliches Herz die eingewurzelten Tücken seines Verstandes; es gelang ihm wirklich, und diese rührenden religiösen Stellen klagen ihn wegen so vieler leichtsinniger Lästerungen der muthwilligen Verkennung an. Er hatte in England eine freiere Verfaßung kennen gelernt und sich dafür begeistert. Corneille hatte den römischen Republikanismus und die Politik überhaupt wegen ihres poetischen Nachdrucks behandelt; Voltaire hingegen stellte sie poetisch dar, um politisch auf die Volksmeinung zu wirken. Da er die Griechen beßer zu kennen glaubte als seine Vorgänger, auch vom englischen Theater und Shakspeare, welches zuvor für Frankreich unentdeckte Inseln waren, eine flüchtige Kenntniß erzeugt hatte, so wollte er dieß ebenfalls zu seinem Vortheil benutzen. Er drang auf den Ernst, die Strenge und Einfachheit der griechischen Darstellung, und näherte sich ihr wirklich in so fern, daß er die Liebe bei der Behandlung verschiedener Gegenstände, wo sie nicht hingehörte, ausschloß. Er wollte die Majestät der griechischen Scene wieder auferwecken, und bewirkte von dieser Seite viel Gutes, daß man nach ihm die Augen bei der theatralischen Darstellung nicht mehr so kärglich abfand. Von Shakspeare entlehnte er, seiner Meinung nach, kühne Theaterstreiche, und damit gerieth es meistens

am unglücklichsten: als er nach dem Vorgange jenes großen Meisters in der Semiramis einen Schatten aus der Unterwelt hervorzurufen wagte, offenbarte sich ein ganzer Haufe von Mißverständnissen. Mit Einem Worte, er stellte beständig mit der dramatischen Kunst Versuche an, griff bald zu diesem, bald zu jenem neuen Wirkungsmittel. Deswegen sind seine Arbeiten zuweilen auf dem halben Wege zwischen Studium und Kunstwerk stehen geblieben; man spürt etwas Schwankendes und Unfertiges in seiner ganzen Bildung. Corneille und Racine sind innerhalb ihrer Gränzen weit vollendeter; sie sind ganz das was sie sind, und haben keine Ahndung von etwas Anderem oder Höherem. Voltaires Ansprüche sind viel ausgedehnter als seine Mittel. Corneille hat die Maximen des Heroismus erhabener ausgesprochen, Racine die natürlichen Regungen sich anmuthiger ausdrücken laßen, Voltairen muß man zugestehen, daß er die sittlichen Triebfedern wirksamer in's Spiel gesetzt hat, daß er mehr auf die ursprünglichen Verhältnisse des Gemüths zurückgeht, und daher auch in einigen seiner Stücke innigere Rührung hervorbringt, als jene beiden.

Nur der erste und letzte von diesen drei Meistern der tragischen Bühne der Franzosen sind fruchtbar zu nennen, und auch diese nicht in Vergleichung mit den Griechen. Daß Racine nicht mehr geliefert, rührt zwar zum Theil von zufälligen Lebensumständen her. Er genießt dabei des Vorzuges, daß außer den ersten Jugendversuchen sich seine sämmtlichen Stücke auf der Bühne und in der allgemeinen Schätzung erhalten haben. Von Corneille und Voltaire hingegen sind viele gleich anfangs gefallen oder später verschwunden, und werden auch für die Lesung gänzlich verworfen und hintangesetzt, weswegen man Auswahlen aus ihren Werken unter

dem Titel ihrer Meisterstücke veranstaltet hat. Ueberhaupt ist es merkwürdig, wie viele tragische Versuche in Frankreich verunglücken, gegen einen der gelingt. Laharpe rechnet, daß seit Racines Tode auf tausend Trauerspiele vorgestellt oder gedruckt seien, wovon sich außer denen von Voltaire etwa dreißig auf dem Theater erhalten haben. Ungeachtet des großen Wetteifers in diesem Fache ist daher das tragische Repertorium der Franzosen gar nicht zahlreich. Wir machen uns nicht anheischig, ein vollständiges Verzeichniß davon zu liefern; noch weiter liegt es über unsre Gränzen hinaus, einzelne Stücke umständlich zergliedernd zu prüfen. Andeuten können wir nur mit flüchtigen Zügen den Charakter und verhältnißmäßigen Werth der vornehmsten Werke jener drei Meister und einiger Andern, die ausnahmsweise erwähnt zu werden verdienen.

Corneille eröffnete die Laufbahn seines Ruhmes auf das glänzendste mit dem Cid, wovon ihm freilich nur die Ausführung zugehört: den Plan des Spaniers scheint er genau befolgt zu haben. Der Cid des Guillen de Castro ist mir noch nie zu Handen gekommen, um eine genaue Vergleichung anstellen zu können. Nach den beigefügten Proben zu urtheilen, ist das Stück viel einfacher geschrieben, mit rednerischem Pomp hat es erst der französische Bearbeiter ausgestattet. Was er dagegen weggelaßen und aufgeopfert, steht dahin. Alle französischen Kritiker sind darüber einverstanden, die Rolle der Infantin sei überflüßig. Sie sehen nicht ein, wie der spanische Dichter dadurch, daß eine Fürstin in ihrer Neigung zum Rodrigo ihren erhabnen Rang vergißt, ihn als die Blüthe liebenswürdiger Ritterschaft hat heben und Chimenes gegen so mächtige Beweggründe sich behauptende Liebe um so mehr hat rechtfertigen wollen. Frei-

lich müßte die Leidenschaft der Infantin musikalischer, und die Thaten Rodrigos gegen die Mohren müßten epischer, d. h. anschaulicher entfaltend, ausgeführt sein, um für sich zu reizen und im Ganzen zu wirken was sie sollen. Vermuthlich sind sie es im Spanischen. Das allgemeine Entzücken bei Erscheinung dieses Stücks, das ohne Einmischung irgend einer unedlen Triebfeder ganz auf den Widerstreit der reinsten Gefühle, der Ehre, Liebe und kindlichen Pflicht gebaut ist, zeugte von noch nicht ausgestorbnem romantischem Sinn unter den Zuschauern, die sich den natürlichen Eindrücken überließen. Die Gelehrten mißkannten dieß gänzlich; sie behaupteten, die Akademie an ihrer Spitze, dieser Gegenstand, einer der schönsten, die je einem Dichter zu Theil geworden, tauge nicht für das Trauerspiel; sie rügten, in ihrer Unfähigkeit sich historisch in ein andres Zeitalter zu versetzen, vielerlei vermeinte Unwahrscheinlichkeiten und Unschicklichkeiten. (Scuderi spricht sogar von der Chimene als einem Ungeheuer, und nennt das Ganze kurzweg „Ce méchant combat de l'amour et de l'honneur." Allerliebst! Der Mann verstand sich auf's Romantische!) Ein Trauerspiel im Sinne der Alten ist der Cid freilich nicht; auch hatte ihn der Dichter zuerst eine Tragikomödie genannt. Wäre nur bei dieser Gelegenheit die Rücksicht auf den Aristoteles bei Dingen, die gar nicht unter seine Gerichtsbarkeit gehören, abgekommen!

Den Horatiern wird Mangel an Einheit vorgeworfen: die Ermordung der Schwester und die Lossprechung des siegreichen Römers soll eine zweite, von dem Gefecht der Horatier und Curiatier unabhängige Handlung sein. Corneille hat sich dieß selbst einschwatzen laßen. Ich finde ihn hierüber vollkommen gerechtfertigt. Wenn Camillas Er-

mordung nicht mit dargestellt werden sollte, so hatten die Weiber auch in den ersten Aufzügen nichts zu schaffen, und ohne den Sieg des Patriotismus über die Familien-Bande wäre das Gefecht keine Handlung, sondern bloß eine Begebenheit ohne tragische Verwicklung gewesen. Ein wahrer Mangel scheint es mir aber, daß Corneille einen öffentlichen Vorfall, der über das Schicksal zweier Staaten entscheidet, ganz intra privatos parietes mit Beseitigung alles Anschaubaren abgehandelt hat. Darum sinkt auch der fünfte Akt so sehr. Welchen ganz andern Eindruck müßte es machen, wenn Horatius im Angesicht des Königs und Volkes feierlich nach jenem grausen Gesetzesspruch gerichtet und durch das Flehen und Wehklagen des Vaters gerettet würde, wie Livius den Hergang beschreibt. Ferner begnügte sich der Dichter nicht mit einer Schwester der Horatier, die einen Curiatier liebt, welche ihm die Geschichte an die Hand gab; er mußte noch eine Schwester der Curiatier, mit einem Horatier vermählt, dazu erfinden: und wie in jener die persönliche Neigung über die Vaterlandsliebe, so hat in dieser die letzte über die erste die Oberhand. Hieraus entsteht eine große Unwahrscheinlichkeit: denn wie wurden bei einer schon bekannten Familien-Verbindung Männer zu dem Zweikampfe gewählt, die gegenseitig Ursache sich zu schonen hatten? Auch ist der Schwestermord des Siegers nur dann erträglich, wenn man ihn sich in der trotzigsten, noch ganz ungebändigten Jugend denkt. Horatius, schon Gatte, hätte weiser und milder seine unglückliche Schwester ertragen, oder er war ein roher Wütherich.

Cinna wird gemeiniglich weit über die Horatier gestellt, wiewohl in der Reinheit der Gesinnungen hier ein tiefer Fall aus jener idealischen Sphäre zu spüren ist, worin sich

die Handlung der beiden vorhergehenden Stücke bewegt. Alles ist verworren und vielfach getrübt. Cinnas Republikanismus ist nur Deckmantel einer andern Leidenschaft: er ist ein Werkzeug in den Händen Emiliens, die ihrerseits immerfort ihre vorgebliche Liebe ihrer Rachsucht aufopfert. Augusts Großmuth ist zweideutig als die Klugheit eines durch das Alter furchtsam gewordenen Tyrannen. Die Verschwörung ist mit einer prächtigen Erzählung in den Hintergrund geschoben; sie erregt nicht jene düstre Spannung, wodurch sie zu einem so theatralischen Gegenstande wird. Emilien, die eigentliche Seele des Stücks, nannte der geistreiche Balzac lobend „eine anbetungswürdige Furie." Allein die Furien selbst konnten durch Reinigungen und Büßungen versöhnt werden: Emilie bleibt allen Besänftigungen des Wohlthuns unzugänglich; die Anbetung eines so unweiblichen Geschöpfes möchte kaum einem Liebhaber hingehn. Auch hat sie keine beßeren Anbeter, als Cinna und Maximus, ein paar große Schurken, deren Reue zu spät kommt, um für aufrichtig gehalten zu werden.

Es offenbart sich hier schon die Anlage zu einem Macchiavellismus der Triebfedern, worein die Dichtung des Corneille späterhin ganz und gar ausartete, und der nicht bloß widerwärtig, sondern obendrein meistens ungeschickt und schwerfällig ist. Er schmeichelte sich, in Absicht auf Welt- und Menschen-Kenntniß, Hof und Politik, die Feinsten zu übersehen. Mit einem grundehrlichen Gemüth hatte er die Anmaßung, „den mörderischen Macchiavell in die Lehre nehmen" zu wollen, und kramt Alles, was er sich von dergleichen Künsten gemerkt hat, breit und lehrhaft aus. Er hat keine Ahndung davon, wie eine gewißenlose selbstsüchtige Politik leise auftritt und sich geschmeidig verstellt. Wenn er

dessen irgend fähig gewesen wäre, hätte er doch von Richelieu hierin etwas lernen können.

Unter den übrigen Stücken, worin Corneille römischen Freiheits- und Herrscher-Sinn geschildert hat, ist der Tod des Pompeius das hervorstechendste, jedoch von einer mehr blendenden als ächten Größe erfüllt, wie es sich von einem Cento aus den hyperbolischen Antithesen des Lucanus nicht anders erwarten ließ. Diese Bravourstücke der Rhetorik sind am Faden einer übel zusammenhängenden Verwicklung aufgereiht. Neben der Schilderung der letzten Schicksale des großen Pompeius, neben der racheathmenden Trauer seiner Gattin und dem großmüthigen Mitleiden Cäsars stechen die Intriguen des Ptolemäus und die ehrgeizige Coquetterie seiner Schwester Kleopatra kleinlich ab. Kaum hat der Sieger dem unwilligen Schatten seines Gegners die letzte Pflicht geleistet, so legt er seine Huldigungen zu den Füßen der schönen Königin: er ist nicht bloß verliebt, sondern verliebt mit Seufzern und Flammen. Kleopatra will ihrerseits, nach des Dichters eignem Ausdruck, mit ihren Liebäugeleien den Scepter ihres Bruders erhaschen. Cäsar hat allerdings nach seiner Weise eine Menge Frauen geliebt: allein diese etwas cynischen Liebschaften, ganz nach der Wahrheit dargestellt, dürften überhaupt auf der Bühne unschicklich sein. Wer kann sich wohl des Lachens enthalten, wenn Roma in der Rede Cäsars die „keusche“ Liebe der Kleopatra um kleine Cäsarn anfleht?

In einem viel späteren Werke, Sertorius, hat Corneille Mittel gefunden, den großen Pompeius klein und den Helden lächerlich erscheinen zu laßen. Sertorius ruft einmal aus:

Que c'est un sort cruel d'aimer par politique!

Dieß läßt sich auf die sämmtlichen Personen des Stücks anwenden. Sie lieben zwar eigentlich ganz und gar nicht, aber sie laßen eine vorgebliche Liebe politischen Zwecken dienen.. Sertorius, ein abgehärteter Krieger, thut unter grauen Haaren verliebt in die spanische Königin Viriata, gleichwohl schiebt er einen andern vor, und bietet sich selbst der Aristia an; da Viriata in ihn dringt, sich auf der Stelle mit ihr zu vermählen, bittet er sie ängstlich um Aufschub: Viriata geht, nebst andern artigen Redensarten, rund mit der Sprache heraus, sie wiße weder was lieben noch was haßen sei; Aristia, die verstoßene Gattin des Pompeius, sagt zu diesem: Nimm mich wieder, sonst heirate ich einen Andern: Pompeius bittet sie, sich nur bis zu Syllas Tode zu gedulden, den er nicht beleidigen dürfe; von dem niedrigen Bösewicht Perpenna nichts zu erwähnen. Die Anlage zu solchem Seelenfrost nimmt man schon frühzeitig am Corneille wahr, bis auf einen unglaublichen Grad gesteigert aber in den Werken seines Alters.

Im Polyeukt sind christliche Gesinnungen nicht unwürdig ausgedrückt; doch finden wir darin mehr gläubige Ehrerbietung, als innige Begeisterung für die Religion: die Wunder der Gnade sind mehr behauptet, als mit geheimnißvoller Erleuchtung begriffen. Sowohl der Ton, als die Situationen in den ersten Aufzügen neigen sich gar sehr zum Lustspiel, wie schon Voltaire bemerkt. Eine Frau, die sich aus Gehorsam gegen ihren Vater ohne Neigung verheiratet hat, die ihrem zu spät zurückkommenden Liebhaber und zugleich ihrem Gatten erklärt, daß ihre Zärtlichkeit für jenen noch fortdauert, aber sich in den Gränzen der Tugend halten soll; ein gemein eigennütziger Vater, den es verdrießt, den ersten Bewerber, da er nun ein Günstling des Kaisers geworden,

nicht zum Schwiegersohn vorgezogen zu haben: alles dieß verheißt keine großen tragischen Entscheidungen. Paulinas getheiltes Herz ist wohl in der Natur, und thut folglich der Theilnahme keinen Abbruch. Man kommt überein, ihre Lage und der Charakter des Severus mache den vornehmsten Reiz des Stückes aus. Allein durch den handelnden Edelmuth dieses Römers, der dabei eine Leidenschaft zu überwinden hat, wird die Entsagung Polyeukts, die ihm nichts zu kosten scheint, sehr in den Schatten zurückgedrängt. Man hat hieraus folgern wollen, das Märtyrerthum sei überhaupt ein ungünstiger Gegenstand für die Tragödie. Mit großem Unrecht. Die Freudigkeit, womit die Märtyrer in Qual und Tod giengen, war nicht Unempfindlichkeit, sondern der Heldenmuth der höchsten Liebe: sie mußten zuvor in unaussprechlich schmerzlichen Kämpfen den Sieg über jede irdische Anhänglichkeit erringen; und durch die Darstellung dieser Kämpfe, dieser Aengstigungen der sterblichen Natur, während der Seraph sich zum Himmel schwingt, kann der Dichter die innigste Rührung erwecken. Das Mittel, wodurch im Polyeukt die Katastrophe bewirkt wird, nämlich die eben so stumpfsinnige als niederträchtige Pfiffigkeit des Felix, vermöge deren die Bemühungen des Severus, seinen Nebenbuhler zu retten, zu dessen Untergange ausschlagen, ist über allen Ausdruck verwerflich.

Wie sehr sich Corneille im symmetrischen Antithesenspiel der Intrigue gefiel, sieht man daraus, daß er Rodogüne für sein Lieblingswerk erklärt. Ich begnüge mich, auf Lessing zu verweisen, der es lustig genug in's Licht gesetzt, wie sich die beiden trübseligen Prinzen zwischen einer Mutter, welche sagt „Wer die Geliebte ermordet, den ernenne ich zum Thronerben“, und einer Geliebten, welche sagt „Wer die Mutter

ermordet, den erwähle ich zum Gemahl", albern hin und her hetzen laßen, statt die beiden Furien kurz und gut miteinander einzusperren. Voltaire kommt immer auf den fünften Akt zurück als eine der herrlichsten Erscheinungen der französischen Bühne. Diese absondernde Beurtheilung von Kunstwerken, welche Theile im Widerspruch mit dem Ganzen lobt, ohne das sie nicht bestehen können, ist uns gänzlich fremd.

Was den Heraklius betrifft, so giebt sich Voltaire die unnütze Mühe darzuthun, daß Calderon den Corneille nicht nachgeahmt, auf der andern Seite bemüht er sich vergeblich abzuläugnen, daß dieser jenen vor Augen gehabt und benutzt. Corneille giebt zwar Alles für seine Erfindung aus, allein er hatte auch nur nothgedrungen anerkannt, was er dem Verfaßer des spanischen Cid verdankte. Der Hauptknoten, nämlich die Ungewißheit des Tyrannen Phokas, wer von den beiden Jünglingen sein eigner Sohn oder der Sohn seines ermordeten Vorgängers ist, hat mit dem eines Schauspieles von Calderon große Aehnlichkeit, und die Geschichte gab nichts dergleichen an die Hand; im Uebrigen ist die Anlage freilich ganz verschieden. Wie dem auch sei, bei'm Calderon steht die sinnreiche Kühnheit ausschweifender Erfindungen immer in gleichem Verhältniß mit dem erhöhten Farbenzauber der Poesie; bei'm Corneille wird man durch das Kopfbrechen, was es kostet, eine schwerfällig gesponnene Intrigue zu entwirren, nur durch eine Reihe tragischer Epigrammen ohne allen Genuß für die Phantasie entschädigt.

Nikomedes ist ein politisches Lustspiel, dessen Trockenheit durch den durchgehends ironischen Ton in den Reden des Helden kaum einigermaßen aufgeheitert wird.

Dieß ist ungefähr, was vom Corneille noch auf der

Bühne erscheint. Seine späteren Werke sind durchaus nur Abhandlungen in geschraubter Gesprächsform über die Staatsraison in diesem und jenem schwierigen Fall. Man könnte eben so gut eine Schachpartie als Trauerspiel aufführen.

Wenn man die Geduld hat, sich durch die unlesbaren Stücke Corneilles hindurchzuarbeiten, so wird man mit Verwunderung wahrnehmen, daß sie nach denselben Grundsätzen gebaut und bis auf die Vernachläßigung des Stils mit nicht geringerem Aufwand dessen, was ihm für Kunst galt, ausgeführt sind, als seine bewunderten Werke. So hat z. B. der Attila in der Anlage eine auffallende Aehnlichkeit mit der Rodogüne. Merkwürdig ist es, in seinen eignen Beurtheilungen zu sehen, auf was für unwesentliche Dinge er ein Gewicht legt, und wie er dabei um den höchsten Zweck der tragischen Dichtung, die Tiefen der menschlichen Gemüther und Schicksale zu enthüllen, ganz unbekümmert scheint. Bei der ungünstigen Aufnahme, die er häufig zu berichten hat, weiß er immer als Ausflucht für seine Eigenliebe irgend einen Nebenumstand vom Zaun zu brechen, der an dem Unfalle Schuld gewesen sein soll.

Einundzwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Ueberſicht der wichtigſten Werke Racines. Thomas Corneille und Crebillon. Ueberſicht der wichtigſten Werke Voltaires.

An den zwei erſten Jugendverſuchen Racines verdient eben nichts bemerkt zu werden, als die Biegſamkeit, womit er ſich in die Schranken fügte, die Corneille der von ihm geöffneten Bahn geſetzt hatte. In der Andromache machte er ſich frei und war zum erſten Mal er ſelbſt. Er drückte die innern Kämpfe und Widerſprüche der Leidenſchaft mit einer Wahrheit und einem Nachdruck aus, wie man ſie auf der franzöſiſchen Bühne noch nicht vernommen hatte. Andromaches Wittwentreue und mütterliche Zärtlichkeit iſt rührend ſchön; die ſtolze Hermione reißt ſelbſt in ihren wilden Verirrungen hin. Ihr Abſcheu vor dem Oreſt, nachdem er das Werkzeug ihrer Rachbegierde geworden, und ſein verzweiflungsvolles Aufwachen aus der frevelhaften Verblendung, iſt beinahe tragiſch groß zu nennen. Die männlichen Rollen ſind, wie meiſtentheils bei'm Racine, weniger vortheilhaft ausgeſtattet. Das beſtändige Drohen des Pyrrhus den Aſtyanax auszuliefern, wenn Andromache ihn nicht erhören will, neben ſeinen galanten Betheuerungen, iſt der Kunſtgriff eines Hen=

kers, der die Folter mit höflichen Redensarten anlegt. Man hat Mühe, sich den Orest nach seiner grausen That als einer spröden Geliebten nachziehend zu denken. Der Muttermord wird mit keiner Silbe erwähnt, er schien ihn das ganze Stück hindurch vergeßen zu haben: woher kommen denn nun am Ende auf einmal die Furien? Das ist ein seltsamer Widerspruch. Die Verknüpfung des Ganzen hat zu sehr das Ansehen gewisser Kinderspiele, wo immer eins vor dem andern läuft und das andre zu erhaschen sucht.

Am Britannicus' habe ich schon oben die historische Gründlichkeit der Darstellung gepriesen. Nero, Agrippina, Narcissus und Burrhus sind so richtig gezeichnet, oft mit leisen Andeutungen, und mit so bescheidner Farbenmischung ausgemalt, daß von Seiten der Charakteristik wohl kein französisches Trauerspiel vorzüglicher ist. Racine hat hier die Kunst beseßen, vieles Nichtgesagte verstehen und die Zukunft voraus erblicken zu laßen. Nur eine unhaltbare Zusammenstellung, die dem Dichter entschlüpft ist, will ich rügen. Er schildert uns den grausamen Wollüstling, den die Erziehung nur scheinbar gezähmt hatte, wie er zuerst aus den Banden der Zucht und Tugend losbricht. Dennoch spricht Narcissus am Schluße des vierten Aktes, als hätte er sich schon damals als Schauspieler und Wagenlenker dem Volke preisgegeben. Zu dieser Schmach sank er erst durch ernste Verbrechen abgehärtet herab. Den vollständigen Nero, d. h. neben dem schmeichlerischen und feigen Wütherich in derselben Person den eitlen Phantasten vorzustellen, der als Dichter, Sänger, Schauspieler, beinahe als Gaukler um Bewunderung buhlte, und noch in der Todesangst homerische Verse anführte, dürfte nur in einem gemischten Schauspiele möglich sein, nicht wo durchgängig tragische Würde gefordert wird.

Gegen die Berenice, diese Preisaufgabe einer tugendhaften Prinzessin, scheinen mir die französischen Kunstrichter gewöhnlich sehr ungerecht zu sein. Es ist zwar ein idyllisches Trauerspiel, aber voll zarter Gemüthlichkeit. Niemand weiß weibliche Schwächen schonender mit einer gewissen Würde zu umkleiden, als Racine. Wer kann zweifeln, daß Berenice dem Titus längst alle Beweise ihrer Zärtlichkeit zugestanden hat, wiewohl es sorgfältig verschleiert wird? Sie gleicht einer Magdalena von Guido, die, schmachtend ihr Entsagen bereut. Der Hauptfehler des Stückes ist die überlästige Rolle des Antiochus.

Vom Bajazet soll Corneille bei der ersten Aufführung geurtheilt haben, diese Türken seien sehr französiert. Der Tadel trifft anerkanntermaßen hauptsächlich die Rollen des Bajazet und der Atalide. Der alte Großvezier ist wohl türkisch genug; und wenn sich eine Sultanin einmal zum Sultan macht, so mag sie auch so sultanisch das Schnupftuch zuwerfen, als die abscheuliche Roxane. Uebrigens habe ich schon bemerkt, daß die Türkei in ihrer baaren Rohheit schwerlich einem gebildeten Publikum vorgeführt werden dürfte. Racine fühlte dieß, verfeinerte aber bloß die Formen, ohne die Grundlage zu ändern. Die Stummen und das Erdroßeln waren Motive, die im Serail nicht entrathen werden konnten, und so giebt er verschiedentlich sehr zierliche Umschreibungen vom Strangulieren. Dieß ist eben widersprechend: wenn man mit dem Gedanken einer Sache so vertraut ist, so nennt man sie auch bei ihrem wahren Namen.

Die Intrigue des Mithridat hat, wie Voltaire bemerkt, große Aehnlichkeit mit der des Geizigen von Moliere. Zwei Brüder bewerben sich um die Braut ihres Vaters, der mit List herausbringt, welchen sie liebt, indem er sich stellt, als

wolle er sie abtreten. Die Bestürzung beider Söhne, da sie erfahren, daß der todtgeglaubte Vater noch lebt und eben ankommt, ist in der That ungemein komisch. Der eine ruft Qu'avons-nous fait! So erschrecken Schulknaben, die sich eines Unfugs bewußt sind, wenn der Lehrer unvermuthet hereintritt. Die politische Scene, wo Mithridat seine Söhne über den großen Entwurf der Eroberung Roms zu Rathe zieht, und worin Racine mit dem Corneille glücklich wetteifert, ist zwar logisch in den Zusammenhang verwebt, aber zu dem Ton des Ganzen und dem Eindruck, den es bewirken soll, paßt sie dennoch nicht. Alle Theilnahme richtet sich auf Monime; sie ist eine von Racines liebenswürdigen Schöpfungen, und erregt ein zärtliches Bedauern.

Ueber kein Werk dieses Dichters möchte das Urtheil deutscher Leser wohl weiter von dem der französischen Kritiker und ihres ganzen Publikums abweichen, als über die Iphigenia. Voltaire erklärt sie für das Trauerspiel aller Zeiten und Völker, welches sich der Vollkommenheit, in so fern sie dem Menschen vergönnt ist, am meisten nähere, und seine Landsleute stimmen ihm ziemlich allgemein bei. Wir sehen darin nur eine modernisierte griechische Tragödie, deren Sitten nicht mehr zu den mythologischen Ueberlieferungen passen, deren Einfachheit durch die intriguierende Eriphile zerstört wird, und worin der verliebte Achilles, wie trotzig er sich auch sonst benehmen mag, vollends nicht zu ertragen ist. Labarpe behauptet, der Achilles des Racine sei sogar homerischer, als der des Euripides. Was soll man darauf sagen? Um die Aussprüche solcher Kunstrichter zu erlernen, müßten wir zuvörderst die Griechen vergeßen.

Ueber die Phädra darf ich mich um so kürzer faßen, da ich ihr eine eigne Schrift gewidmet. Mag Racine noch

so viel vom Euripides und Seneca entlehnt, noch so viel an jenem verdorben und an diesem nicht gebeßert haben, so war es doch ein großer Fortschritt von der beliebten Manier seiner Zeit zum ächteren tragischen Stil. Wenn man die Phädra des Pradon damit vergleicht, die den Zeitgenoßen eben darum so sehr gefiel, weil gar keine Spur der alten mehr darin übrig, sondern Alles zu einem neumodigen Miniaturbildchen für ein Putzkabinet verkleinert war, so muß man den Dichter um so mehr bewundern, der noch in diesem Grade die alten Dichter fühlte, und Muth hatte, sich an sie anzuschließen, der gegen den herrschenden verschrobenen Geschmack so viel Reinheit und unverkünstelte Einfalt zu behaupten wußte. Wenn Racine wirklich gesagt hat, der einzige Unterschied zwischen seiner Phädra und der des Pradon sei, daß er zu schreiben wiße, so that er sich selbst schreiendes Unrecht, und ließ sich von der unseligen Lehre seines Freundes Boileau verblenden, als ob das Wesen der Poesie in Diction und Versbau, und nicht in Dichtung und Darstellung bestände.

Die zwei letzten Stücke Racines sind, wie bekannt, aus einer ganz andern Epoche seines Lebens, beide auf dieselbe Veranlaßung geschrieben, aber einander sehr ungleich. Esther verdient kaum den Namen eines Trauerspiels; zur Ergötzung für artige Fräulein in einer frommen Erziehungs-Anstalt eingerichtet, geht es nicht sonderlich über seine Bestimmung hinaus. Gleichwohl machte es ein ungemeines Glück. Die Einladung zu den Vorstellungen in St. Cyr wurde als eine Hofgunst angesehen; Schmeichelei und Schadenfreude wußten Anspielungen darin ausfindig zu machen: Ahasverus sollte Ludwig der Vierzehnte, Esther Frau von Maintenon sein, die nur beiläufig erwähnte stolze Vasti deutete man auf Frau

von Montespan, und Haman auf den Minister Louvois. Das ist in der That ein etwas profaner Gebrauch der heiligen Geschichte, wenn ihn der Dichter anders bezweckte. In der Athalie hingegen zeigte er sich zum letzten Mal, ehe er von der Poesie und der Welt Abschied nahm, in seiner ganzen Stärke. Sie ist nicht nur sein vollendetstes Werk, ich trage kein Bedenken, sie unter allen französischen Tragödien für diejenige zu erklären, die, rein von allen Manieren, sich dem großartigen Stil der Griechen am meisten nähert, wie denn auch der Chor völlig im Sinne der Alten, nur nach unsrer Musik und Einrichtung der Bühne auf andre Weise eingeführt ist. Die Scene hat die Majestät einer öffentlichen Handlung; Erwartung, Rührung und Erschütterung wechseln immer steigend; bei der strengen Enthaltung von allem Fremdartigen ist eine reiche Mannichfaltigkeit, zuweilen Anmuth, öfter Hoheit entfaltet. Der Schwung der Propheten trägt die Phantasie zu kühneren Flügen als gewöhnlich empor. Die Bedeutung ist die, welche ein religiöses Drama haben soll: auf der Erde der Kampf des Guten und Bösen, und am Himmel das wache Auge der Vorsehung, aus unzugänglicher Glorie Entscheidung herniederstrahlend. Alles wird von Einem Hauche beseelt, von der frommen Begeisterung des Dichters, an deren Aechtheit dieß Werk eben so wenig als sein Leben zweifeln läßt. Dieß eben fehlt so vielen anmaßlichen französischen Kunstwerken: nicht innige Liebe zur Sache, sondern die Begierde nach äußerer Wirkung hat sie eingegeben, und so blickt überall die Künstler-Eitelkeit hervor und erkältet das Gemüth.

Man weiß das unglückliche Schicksal dieses Stücks. Gewißenszweifel über die Unerlaubtheit aller theatralischen Vorstellungen (die der gallikanischen Kirche ausschließlich eigen

zu sein scheinen, denn in Italien und Spanien haben fromme Männer hierüber ganz anders gedacht) verhinderten die Aufführung in St. Cyr; es erschien im Druck, und wurde allgemein verunglimpft und verworfen, und diese Verwerfung dauerte noch lange nach Racines Tode fort. So unfähig alles Ernstes war der läppische Geschmack dieses Zeitalters.

Unter den damaligen Dichtern verdient noch der jüngere Corneille bemerkt zu werden, der weniger durch Heroismus in Erstaunen zu setzen suchte, als sein Bruder, als er durch jene „Zärtlichkeiten, die so sehr gefallen“, wie Pradon sagt, sich um die Gunst der Zuschauer bewarb. Von seinen zahlreichen, der Vergeßenheit überantworteten Trauerspielen haben sich nur zwei auf der Bühne behauptet, der Graf von Essex und Ariadne. Die letztere ist ganz nach dem Muster der Berenice gebildet: eine Tragödie, deren Katastrophe im eigentlichen Verstande in einer Ohnmacht besteht. Die Lage der hingegeben liebenden Ariadne, die sich nach allen Aufopferungen von Theseus verlaßen, von ihrer eigenen Schwester verrathen sieht, ist mit rührender Wahrheit ausgedrückt. So oft sich eine Schauspielerin mit einnehmender Gestalt und sanfter Stimme dazu findet, wird sie immer Theilnahme einflößen. Die übrigen Rollen, der kalt verlegene Theseus, die intriguierende Phädra, die bis zu Ende ihre Verstellung gegen eine ihr vertrauende Schwester fortsetzt, der vermittelnde Pirithous, und der König Oenarus, der sich zu der erledigten Stelle des Liebhabers unermüdlich anbietet, sind gar zu kläglich und oft sogar lächerlich. Uebrigens sind die wüsten Felsen von Naxos hier ganz zu modernen Gesellschaftszimmern abgeglättet, und die Prinzen, womit sie bevölkert sind, suchen die unglückliche

Prinzessin, die allein etwas Natur in sich hat, auf feine Art bei Seite, oder einander zuzuschieben.

Crebillon fällt der Zeit nach zwischen Racine und Voltaire, doch war er noch Mitbewerber des letzteren. Eine zahlreiche Partei wollte ihn, da er schon hoch in Jahren war, Voltairen entgegen, ja weit über ihn stellen. Nur leidenschaftliche Parteilichkeit, oder ein höchst verkehrter Geschmack, oder, was am wahrscheinlichsten ist, beides zusammen konnte zu einer solchen Ungerechtigkeit verleiten. Denn, weit entfernt, zur Läuterung der tragischen Kunst beigetragen zu haben, schließt er sich unverkennbar nicht an die beßeren, sondern an die manierierten Schriftsteller aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten an. Bei gänzlicher Unbekanntschaft mit den Alten überhebt er sich gegen sie. Seine Lieblingsbücher waren die altfränkischen Romane eines Calprenede und Andrer von gleichem Schlage: aus diesen schöpfte er seine überladenen und schlaff geknüpften Verwickelungen. Ein Mittel dazu, das er fast überall wieder anbringt, ist die unbewußte oder wißentliche Verkleidung der Hauptpersonen unter fremden Namen, wovon im Heraklius das erste Beispiel gegeben war. So lernt sich Orest in seiner Elektra erst in der Mitte des Stückes kennen. Die beiden Geschwister und ein Sohn und eine Tochter Aegisths sind fast nur mit ihrer Doppelliebschaft beschäftigt, die zur Hauptsache weder hilft noch schadet; und Klytämnestra wird durch eine aufgefangne Wunde wider Willen Orests, der sie nicht kennt, umgebracht. Die Ausschweifungen jeder Art, z. B. die Schamlosigkeit, womit Semiramis in ihrer Leidenschaft beharrt, nachdem sie erfahren, daß deren Gegenstand ihr leiblicher Sohn ist, nicht zu erwähnen. Einige leere Wüthereien und Gemeinplätze des Grausens haben dem Crebillon den Bei-

namen des Schrecklichen erworben, der uns einen Maßstab für den barbarisch verkünstelten Zeitgeschmack und den unendlichen Abstand von aller Natur und Wahrheit, bis wohin man gerathen war, abgeben kann. Es ist als ob man in der Malerei den Coypel wegen seiner Schnörkeleien den Majestätischen nennen wollte.

Voltairen ist von seinem ersten Eintritt in die dramatische Laufbahn weder die Einsicht abzusprechen, daß man höher und weiter streben müße, noch der Eifer dieß wirklich zu leisten. In wiefern es ihm damit gelungen, wie sehr er selbst noch in National-Vorurtheilen befangen war, gegen die er sich erhob, das ist eine andre Frage. Zur leichteren Uebersicht seiner Werke wird es dienlich sein, die Stücke, worin er mythologische Stoffe, und die, worin er römische Geschichte behandelt hat, zusammen zu stellen.

Seine früheste Tragödie, Oedipus, ist ein Gemisch von Annäherung an die Griechen *) (mit dem Vorbehalt, versteht sich, es beßer zu machen) und von Nachgiebigkeit gegen die herrschende Manier. Die ächteren Züge verdankt Voltaire dem Sophokles, den er in seinen Vorreden lästert, und gegen dessen Katastrophe die seinige doch nur matt ist. Nicht weniges aber ist aus dem frostigen Oedipus des Corneille

*) Die Bewunderung für sie scheint ihm mehr durch fremden Einfluß als eignes Studium gekommen zu sein. Er erzählt in seinem Briefe an die Herzogin von Maine von dem Orest, wie er in seiner frühesten Jugend in einem fürstlichen Hause Zutritt gehabt, wo man sich mit Lesung des Sophokles, aus dem Stegreife übersetzend, beschäftigte, und wo es Männer gab, welche die Ueberlegenheit des griechischen Theaters über das französische anerkannten. Solche Kenner dürfte man jetzt in Frankreich, bei der allgemeinen Hintansetzung des Studiums der Klassiker, vergeblich suchen, vollends unter Weltleuten.

in diesen übergegangen, besonders nimmt der in die Jokaste verliebte Philoktet hier ungefähr dieselbe Stelle ein, wie dort Theseus und Dirke. Voltaire entschuldigt sich mit der Tyrannei der Schauspieler, der ein junger noch unberühmter Schriftsteller sich nicht entziehen konnte. Zu bemerken sind die häufigen Anspielungen gegen die Priester, den Aberglauben u. s. w., welche schon so früh die nachmalige Richtung seines Geistes verriethen.

In der Merope, einer Arbeit seiner reifsten Jahre, sollte nun die Wiedererweckung der ächten griechischen Tragödie, dieses schwierige lange angekündigte und vorbereitete Werk, zur Vollendung gebracht werden. Das wirklich Verdienstliche ist die Ausschließung der herkömmlichen Liebeleien (wovon aber doch schon Racine in der Athalie das Beispiel gegeben hatte); denn sonst bedarf es für deutsche Leser kaum einer Erinnerung, wie Vieles nicht so recht im griechischen Geiste gedacht ist. Auch sind die Vertrauten ganz nach dem alten Zuschnitt. Die übrigen Mängel des Stücks hat Lessing umständlich und, fast möchte ich sagen, allzuscharf gerügt. Eine gewisse Gunst wird diesem Trauerspiele auf der Bühne bei einer guten Darstellung schwerlich entstehen. Das liegt in der Natur des Stoffes. Leidenschaftliche Mutterliebe, um den Verlust ihres einzigen Gutes geängstigt, mit Unterdrückung bedroht, durch standhaften Heldenmuth aufrecht erhalten und endlich siegend, ist etwas so Wahres und Schönes, daß die Theilnahme wohlthätig wird und von jeder peinlichen Einmischung frei bleibt. Doch dürfen wir nicht vergeßen, daß das Stück Voltairen nur sehr bedingter Weise zugehört. Wie viel er vom Maffei entlehnt, und wie er nicht immer zum Besten abgeändert, hat Lessing ebenfalls gezeigt.

Unter den Umbildungen griechischer Tragödien scheint

mir die späteste, Orest, am weitesten hinter der antiken Einfachheit und Strenge zurückgeblieben zu sein, wiewohl keine Liebe eingemischt und die bloßen Vertrauten vermieden sind. Daß Orest den Aegisth zu stürzen unternimmt, ist nichts Sonderliches und verdient keine starke Einzeichnung in die tragischen Jahrbücher der Welt. Es ist der Fall, den Aristoteles als den gleichgültigsten setzt, wo ein Feind den andern wißentlich angreift. Und hier will weder Orest noch Elektra etwas weiter: Klytämnestra soll verschont bleiben, kein Götterspruch hat die Vollziehung des Gerichtes an ihr dem eignen Sohne übertragen. Aber sogar jene That verrichtet Orest kaum selbst: er geht dem Aegisth, man kann wohl sagen, einfältig in's Netz, und wird nur durch einen Aufstand des Volkes gerettet. Nach den Alten befahl ihm das Orakel, die Verbrecher mit List anzugreifen, wie sie es dem Agamemnon gethan hatten. Dieß war gerechte Vergeltung; im offnen Kampfe zu fallen wäre für den Aegisth ein zu ehrenvoller Tod gewesen. Voltaire hat von seiner Erfindung hinzugesetzt, das Orakel habe ihm auch verboten, sich seiner Schwester zu offenbaren; und weil er dieß, hingerißen von Bruderliebe, bricht, wird er von den Furien geblendet, und verübt den Muttermord unwillkürlich. Das ist in der That ein wunderbarer Einfall von den Göttern, und eine unerhörte Bestrafung für ein leichtes, ja edles Vergehen. Daß Klytämnestra nur so gelegentlich und aus Versehen erstochen wird, hat Voltaire vom Crebillon beibehalten. Schwerlich wird sich ein französischer Dichter je an die eigentliche Aufgabe bei diesem Gegenstande wagen, nämlich den Muttermord als vorsätzlich und auf Geheiß der Götter vollbracht vorzustellen. Es ist wahr, sobald man die Klytämnestra nicht im Trotze eines gelungenen Frevels, sondern reuig und durch

Mutterliebe erweicht schildert, ist jenes nicht mehr zu ertragen. Aber wie paßte dieß auch zu ihrem so besonnenen Verbrechen? Durch solche Herabstimmung in's Kleinliche geht die ganze Bedeutung des furchtbaren Beispiels verloren.

Wie die Franzosen sich überhaupt beßer auf die Römer verstehen, als auf die Griechen, so sollte man erwarten, Voltaires römische Stücke würden dem politischen Gehalt der Geschichte beßer entsprechen, als seine griechischen der symbolischen Urbildlichkeit der Mythologie. Dieß leistet aber nur Brutus, das früheste und einzige verständig angelegte darunter. Voltaire entwarf dieß Trauerspiel in England, er hatte aus Shakspeares Julius Cäsar gelernt, was die Oeffentlichkeit republikanischer Thathandlungen auf der Bühne zu wirken vermag, und so wollte er gewissermaßen einen Mittelweg zwischen Corneille und Shakspeare einschlagen. Der erste Aufzug eröffnet sich majestätisch; die Katastrophe ist kurz aber ergreifend behandelt; die Grundsätze der ächten Freiheit sind überall mit gediegener Beredsamkeit ausgesprochen. Brutus selbst, sein Sohn Titus, der Gesandte des Königs und das Haupt der Verschwörer, sind treffend gezeichnet. Ich finde keinen Tadel daran, hier die Liebe eingewebt zu haben. Die Leidenschaft des Titus für eine Tochter Tarquins, welche den Knoten bildet, ist nicht unwahrscheinlich erfunden, und fällt in ihrem Tone nicht aus den geschilderten Sitten. Noch weniger kann ich dem Laharpe beistimmen, wenn er meint, Tullia sollte stolz und heroisch gesinnt sein, ungefähr wie Emilia im Cinna, um als Gegengewicht gegen die republikanischen Tugenden zu dienen. Wodurch kann ein edler Jüngling leichter verführt werden, als eben durch zarte schüchterne Weiblichkeit? Es ist wohl überhaupt nicht in der Natur, daß ein Wesen wie Emilia Liebe einflöße.

Cäsars Tod ist ein verstümmeltes Trauerspiel; es endigt mit der vom Shakspeare entlehnten Rede des Antonius vor Cäsars Leiche; d. h. es hat gar keinen Schluß. Und wie übel zusammengestückt und verfehlt ist es in allen seinen Theilen! Welche grob gesponnene und in der Eile hingepfuschte Verschwörung! Welch ein blödsinniger Cäsar, dem die Verschwornen in's Angesicht trotzen, ohne daß er etwas von ihrem Vorhaben wittert! Daß Brutus, wiewohl er weiß, Cäsar sei sein Vater, ja sogleich nachdem er es erfahren, meuchelmörderische Hand an ihn legt, ist greuelhaft und zugleich höchst unrömisch. Von Vätern, die ihre Söhne in Rom für Staatsverbrechen zum Tode verurtheilt, bietet die Geschichte viele Beispiele dar; die Gesetze gaben ja den Vätern in ihrem eignen Hause ein unumschränktes Recht über Leben und Tod ihrer Kinder. Die Ermordung eines Vaters aber, selbst zur Rettung der Freiheit unternommen, würde den Thäter in den Augen der Römer als ein widernatürliches Ungeheuer gebrandmarkt haben. Unter welchen Ungereimtheiten die Einheit des Orts angenommen wird, fällt in die Augen. Der Angabe nach ist der Schauplatz auf dem Capitol, hier verschwört man sich am hellen lichten Tage, Cäsar geht dazwischen aus und ein. Allein die Leute scheinen selbst nicht recht zu wißen, wo sie sind, denn Cassius ruft einmal: courons au Capitole!

Dieselben Unschicklichkeiten finden sich im Catilina wieder, der nur um weniges beßer ist. Aus Voltaires Aeußerungen über die dramatische Behandlung einer Verschwörung, die ich in der achtzehnten Vorlesung anführte, ließe sich schon schließen, er habe sich nicht darauf verstanden, wenn es nicht einleuchtend wäre, daß das französische System eine ächte Darstellung dieser Art überhaupt unmöglich macht. Nicht

nur wegen der Regeln von Ort und Zeit, sondern auch wegen der geforderten Würde des poetischen Ausdrucks, der sich der genauen Erwähnung einzelner Umstände widersetzt, worauf doch Alles ankommt. Die Machinationen einer Verschwörung, die Bemühungen sie zu vereiteln, gleichen Arbeiten in unterirdischen Gängen, wodurch Belagerer und Belagerte einander in die Luft zu sprengen suchen. Der Verstand der Zuschauer muß dabei besonders in Anspruch genommen werden, um die Kunst der Minierer zu begreifen. Hätte Catilina und sein Anhang nicht mehr List und tiefe Verstellung, und Cicero nicht mehr entschloßene Klugheit aufgewandt, als ihnen von Voltaire geliehen wird, so hätte der eine Rom nicht in Gefahr gesetzt, und der andre es nicht gerettet. Das Stück dreht sich immerfort auf demselben Punkte herum, Alle schreien gegen einander, aber Niemand handelt, und am Ende wird die Sache wie durch Zufall und blindes Kriegsglück entschieden. Wenn man die einfache Erzählung des Sallustius liest, so erscheint sie als die ächte Poesie des Gegenstandes, und Voltaires Behandlung daneben als schülerhafte Rhetorik. Mit einer ganz andern Einsicht in den wahren Zusammenhang menschlicher Angelegenheiten hat Ben Jonson die Sache aufgefaßt, von dem Voltaire viel hätte lernen mögen, den er aber nur durch Unwahrheiten zu verunglimpfen weiß.

Das Triumvirat gehört zu seinen anerkannt mißlungenen Unternehmungen im Alter. Es sind endlose Declamationen über die Achtserklärungen, dürftig durch eine leere Spiegelfechterei von Handlung aufgestutzt. Hier finden wir auf einer Insel in dem kleinen Fluße Rhenus die Triumvirn ruhig in ihren Zelten sitzend, während Ungewitter, Erdbeben und Vulkane toben; eine Julia und den jungen Pompeius

wie durch Schiffbruch an den Strand geworfen, wiewohl sie auf festem Lande reisen, und was der Abgeschmacktheiten mehr sind. Voltaire, vermuthlich um den geringen Erfolg bei der Aufführung zu entschuldigen, sagt, dieß Stück sei vielleicht im englischen Geschmack. Der Himmel verhüte!

Wir kehren zu den früheren Trauerspielen zurück, worin Voltaire zum Theil noch unversuchte Gegenstände auf die Bühne gebracht, und die hauptsächlich seinen Ruhm in der dramatischen Laufbahn begründet haben: Zaire, Alzire, Mahomet, Semiramis, Tancred.

Zaire wird in Frankreich als der Triumph der tragischen Poesie in Darstellung der Liebe und Eifersucht betrachtet. Wir möchten nicht mit Lessing behaupten, Voltaire habe sich bloß auf den Kanzleistil der Liebe verstanden. Das Gefühl redet oft bei ihm mit feuriger Stärke, wenn schon nicht mit jener vertraulichen Wahrheit und Naivetät, womit ein unbefangnes Herz sich enthüllt. Allein ich vermiße an Zairens Empfindungsweise das orientalische Kolorit: im Serail erzogen, sollte sie als ein junges Mädchen von glühender Einbildungskraft und gleichsam in den Blumendüften des Morgenlandes berauscht, sich dem Gegenstande ihrer Leidenschaft anschmiegen. Ihre phantasielose Liebe wohnt einzig im Herzen, und wie läßt sich das für solch einen Gegenstand denken? Orosman macht zwar seinerseits Ansprüche auf europäisches Zartgefühl, aber der Tartar in ihm ist nur überfirnißt, er bekommt häufige Rückfälle in rohes Wüthen und despotische Angewöhnungen. Hätte der Dichter wenigstens die ihm zugeschriebene Großmuth durch einen berühmten historischen Namen beglaubigt, wie wir z. B. den Saladin als einen edlen und freigesinnten saracenischen Monarchen kennen. So aber neigt sich alle Gunst auf die unterdrückte christliche und

ritterliche Seite, und die glorreichen Namen, die sie aufzuweisen hat. Was ist rührender als der königliche Märtyrer Lusignan, der biedre und fromme Nerestan, der in tapfrer Jugend nur für die Erlösung seiner Glaubensgenoßen unternehmend ist? Die Scenen, worin sie erscheinen, sind durchgehends vortrefflich, besonders der ganze zweite Aufzug. Der Gedanke, an die Wiedererkennung einer Tochter ihre Bekehrung zu knüpfen, kann nicht genug gepriesen werden. Allein die große Wirkung dieses Aufzuges schadet meines Bedünkens dem Uebrigen. Wünscht wohl jemand im Ernst die Verbindung Zairens mit Orosman, außer Zuschauerinnen, denen die der Schönheit hier gezollte Huldigung schmeicheln mag, oder Zuschauer, die selbst noch in den Bethörungen der Jugend verstrickt sind? Können andre willig mitempfinden, wenn in Zairens Seele eine durch die That des Sultans so übel gerechtfertigte Liebe der Stimme des Blutes und den heiligsten Anforderungen der Kindespflicht, Ehre und Religion die Wage hält?

Es war ein verdienstliches Wagestück (so seltsame Vorurtheile herrschten in Frankreich) in der Zaire französische Helden aufgeführt zu haben. In der Alzire gieng Voltaire weiter, und behandelte eine noch nie unter seinen Landesgenoßen berührte Begebenheit der neueren Geschichte. Wie dort ritterliche und saracenische Denkart, so stehen hier Spanier und Peruaner einander gegenüber. Die Contraste der alten und neuen Welt haben zu dichterischen Schilderungen Anlaß gegeben. Wiewohl die Handlung erfunden ist, finde ich in diesem Stücke mehr historischen Gehalt, und mehr von dem, was man symbolische Behandlung nennen kann, als in den meisten französischen Trauerspielen. Zamor stellt uns den noch freien, Monteze den unterjochten Wilden vor, Gusman

den Uebermuth der Eroberer, Alvarez den mildernden Einfluß des Christenthums. Alzire steht zwischen diesen streitenden Elementen in der Mitte, in einem rührenden Kampfe zwischen der Anhänglichkeit an Vaterland, Sitte und der ersten Wahl ihres Herzens auf der einen, und neuen Banden der Ehre und Pflicht auf der andern Seite. Für Alzirens Liebe sprechen alle menschlichen Antriebe, welche Zaire gegen sich hat. Der letzte Auftritt, wo der sterbende Gusman hereingetragen wird, ist wohlthätig erschütternd. Die herrlichen Zeilen über den Unterschied der Religionen, wodurch Gusman den Zamor bekehrt, sind von einem historischen Zuge entlehnt: es sind die Worte des Herzogs von Guise an einen Protestanten, der ihn ermorden wollte; aber es macht dem Dichter nicht weniger Ehre, sie so angewandt zu haben. Kurz, ungeachtet der Unwahrscheinlichkeiten in der Anlage, die sich leicht entdecken laßen und oft gerügt worden sind, scheint mir Alzire der glücklichste Wurf und die gelungenste unter allen Compositionen Voltaires.

Im Mahomet hat sich die Unlauterkeit der Absichten an dem Künstler schrecklich gerächt. Er betheure noch so sehr, er habe es nur gegen den Fanatismus gemeint, er hat unläugbar die Verderblichkeit des Glaubens an irgend eine Offenbarung lehren wollen, und sich dazu Alles für erlaubt gehalten. So ist ein Werk entstanden, das Wirkung macht, aber eine schreiende peinliche Wirkung, wogegen sich die Menschlichkeit, die Philosophie und der religiöse Sinn in gleichem Grade empörtt. Voltaires Mahomet macht zwei unschuldige Geschwister, die ihn als einen Gottgesandten kindlich anbeten, zu unbewußten Vatermördern, und dieß durch die Triebfeder einer blutschänderischen Liebe, worein sie ebenfalls durch seine Zulaßung unwißentlich verfallen sind; den

Bruder, da er ihm als der verblendete Vollführer seines Greuelgebots die größte Ergebenheit bewiesen, belohnt er durch Gift, und spart die Schwester zum Opfer seiner ekeln Lüste auf. Dieses Gewebe von Abscheulichkeiten, diese kaltblütige Wollust an der Bosheit liegt vielleicht über die Gränzen der Menschheit hinaus, gewiß aber über die Gränzen der poetischen Darstellung, wenn auch etwas so Ungeheures irgend einmal im Laufe der Zeiten als Mißgeburt vorkommen sollte. Und hievon abgesehen, welche Entstellung, ja Verzerrung der Geschichte! Von ihren wundervollen Reizen hat er sie entkleidet, an orientalisches Kolorit ist nicht zu denken. Mahomet war ein falscher Prophet, aber zuverlässig ein Begeisterter, sonst hätte er nicht durch seine Lehre die halbe Welt umgestaltet. Welch ein Unverstand, ihn bloß zum kalten Betrüger zu machen! Ein einziger von den tausend erhabenen Sprüchen des Koran würde hinreichen, um diese widersinnigen Erdichtungen niederzudonnern.

Semiramis ist aus französischen Manieren und mißverstandnen Nachahmungen bunt zusammengestückt. Da ist etwas Hamlet und etwas Klytämnestra und Orest, aber von keinem etwas Rechtes. Die Liebe zu einem ungekannten Sohne ist sogar aus der Semiramis des Crebillon in diese übergegangen. Die Erscheinung des Ninus ist ein Mittelding von dem Geist im Hamlet und dem Schatten des Darius bei'm Aeschylus. Daß sie überflüßig sei, haben selbst die französischen Kritiker eingesehen. Lessing hat das Gespenst durch Spott verscheucht. Unter vielen Lastern gegen die Weise ordentlicher Gespenster hat es auch dieses an sich, seine Reden entsetzlich auf Schrauben zu stellen. Nachdem Voltaire so viel gegen die Liebe an einer untergeordneten Stelle im Trauerspiel geeifert, hat er dennoch das sich freu-

zende Doppelpaar von Verliebten, die sogenannte partie quarrée, in diesem Schauspiel, welches eine ganz neue Gattung begründen sollte, nicht los werden können.

Seit dem Cid war wohl kein französisches Trauerspiel erschienen, dessen Verwicklung auf so reine Triebfedern der Ehre und Liebe ohne alle unedeln Einmischungen gebaut, und das so ganz der Darstellung ritterlicher Gesinnungen geweiht wäre, als Tancred. Amenaide, auf Ehre und Leben angeklagt, verschmäht es, sich durch eine Erklärung zu rechtfertigen, die ihren Geliebten in Gefahr setzen würde; und Tancred, wiewohl berechtigt sie für treulos zu halten, verficht sie im Zweikampf, und hat aus Verzweiflung einen Heldentod gesucht, als sich der unselige Irrthum aufklärt. Von dieser Seite ist das Stück untadelig und des größten Lobes werth. Es wird durch andre Unvollkommenheiten geschwächt. Der Deutlichkeit schadet es sehr, daß wir den Brief ohne Ueberschrift, der Alles verursacht, nicht sogleich anfangs zu hören bekommen, daß er nicht vor unsern Augen abgeschickt wird. Die politischen Erörterungen im ersten Aufzuge sind lästig; Tancred erscheint erst im dritten, und man erwartet ihn mit Ungeduld, um die Scene zu beleben. Amenaidens tobende Verwünschungen am Schluße sind disharmonisch mit der tiefen aber sanften Rührung, womit die Wiedervereinigung zweier Liebenden, die sich verkannt haben, in dem Augenblicke ihrer Trennung durch den Tod, uns überwältigt.

Man hätte es Voltairen wohl erlaßen mögen, in der früher geschriebenen Chinesischen Waise den großen Dschingiskan verliebt vorzustellen. Dieses Schauspiel sollte den Titel führen ‚Die Eroberung von China nebst Bekehrung des greulichen Tartarchans‘ u. s. w. Das ganze Interesse dreht sich

um zwei Kinder, die man nicht zu sehen bekommt. Die Chinesen werden als die tugendhaftesten und weisesten aller Menschen vorgestellt, und fließen über von philosophischen Sittensprüchen. Wie Corneille im Alter seine Personen sämmtlich zu Politikern machte, so stattete Voltaire die seinigen mit Philosophie aus, und bediente sich ihrer, um seine Lieblingsmeinungen zu predigen. Corneilles Beispiel schreckte ihn nicht ab, als in ihm die Kraft zur Darstellung der Leidenschaften erloschen war, eine Anzahl matter und verfehlter Hervorbringungen an's Licht zu fördern.

Seit Voltaire ist die Verfassung der tragischen Bühne der Franzosen ungefähr dieselbe geblieben. Noch ist kein Talent aufgestanden, das Kraft genug gehabt hätte, die Kunst um einen Schritt vorwärts zu führen und verjährte Vorurtheile durch den Erfolg siegreich zu widerlegen. Mancherlei Versuche sind gemacht, die sich aber meistens bald an dieß, bald an jenes unter dem bisher Geleisteten anschließen, ohne es zu übertreffen. Die Bemühung, mehr historischen Umfang in die dramatische Darstellung zu bringen, scheitert an den hergebrachten Einschränkungen. Von den in Frankreich selbst geschehenen sowohl theoretischen als praktischen Angriffen auf das herrschende Regeln-System wird es am schicklichsten sein, bei Uebersicht des heutigen Zustandes der französischen Bühne ein Wort zu sagen, wenn wir erst vom Lustspiele und den übrigen Nebengattungen gesprochen, da man hiedurch entweder neue Gattungen zu stiften, oder die Gränzscheidungen der bisherigen als willkürlich einzureißen versucht hat.

Zweiundzwanzigste Vorlesung.

Französisches Lustspiel. Moliere. Kritik seiner Werke.

Dasselbe System der Regeln und Schicklichkeiten, dessen unvermeidlich einengenden Einfluß bei'm Trauerspiel ich zu zeigen gesucht habe, in Frankreich auf das Lustspiel angewandt, mußte vielmehr vortheilhaft wirken. Denn diese gemischte Gattung hat, wie wir oben gesehen, eine unpoetische Seite, und ein gewisser, wenn auch nicht ganz wesentlicher Kunstzwang thut dem Lustspiel wohl, da es bei einer allzunachläßigen Breite der Behandlung Gefahr läuft, in Absicht auf den Bau des Ganzen in Formlosigkeit, auf die Einzelnheiten der Ausführung in alltägliche Gemeinheit hinein zu gerathen. In der französischen wie in der griechischen Sprache tritt der Umstand ein, daß einerlei Silbenmaß im Tragischen und Komischen gebraucht wird, was auf den ersten Blick befremdlich auffällt. Aber wenn uns der Alexandriner zum freien nachahmenden Ausdruck des Pathos nicht sonderlich geeignet schien, so ist es dagegen an sich schon drollig, ein seiner Natur nach so symmetrisches Silbenmaß sich den vertraulichen Wendungen des Gesprächs anschmiegen zu hören. Die in andern Gattungen einschränkende grammatische Ge-

wißenhaftigkeit der französischen Poesie ist dem Lustspiel völlig angemeßen, wo die Versification nicht auf Kosten der Aehnlichkeit mit der Sprache des Umgangs erkauft werden, wo sie den Dialog nicht durch Schwung und Würde über die Wirklichkeit erheben, sondern ihm nur eine zierlichere Leichtigkeit ertheilen soll. Mir scheint also auch die Meinung gerechtfertigt, welche in Frankreich dem Lustspiel in Versen eine weit höhere Achtung, als dem prosaischen, zugesteht.

Ich suchte zu zeigen, daß die Einheiten des Ortes und der Zeit dem Wesen mancher tragischen Gegenstände widersprechen, weil eine umfaßende Handlung oft an entfernten Orten zugleich fortrückt, und große Entscheidungen sich nur langsam vorbereiten. Bei'm Lustspiel fällt dieß weg: hier soll die Intrigue herrschen, deren Geschäftigkeit Alles geschwind zum Ziele führt, und so stellt sich die Einheit der Zeit beinahe von selbst ein. Die häuslichen und geselligen Kreiße, in denen das Lustspiel sich bewegt, sind gewöhnlich an Einem Orte versammelt, der Dichter braucht unsrer Einbildungskraft folglich keine Reisen zuzumuthen: nur hätte man doch vielleicht wohl gethan, die Einheit des Ortes nicht so ängstlich zu nehmen, und den Uebergang aus einem Zimmer in das andre, oder in verschiedene Häuser derselben Stadt zu erlauben. Die besonders in der ältern Zeit häufig nach den lateinischen Lustspieldichtern beibehaltene Wahl des Schauplätzes auf der Straße ist nach unsrer Lebensweise meistens sehr unwahrscheinlich, und um so mehr zu tadeln, da sie schon bei den Alten ein aus dem Bau ihrer Theater entsprungener Uebelstand ist.

Die französischen Kunstrichter und die durch sie herrschend gewordene Meinung erklären nur einen einzigen ihrer Lustspieldichter, den Moliere, für klassisch, und alles seitdem

Geleistete wird nur als mehr oder weniger unvollkommene Annäherung an dieses vermeintlich unübertreffliche, ja unerreichbare Muster geschätzt. Wir werden also zuvörderst diesen Stifter des französischen Lustspiels charakterisieren, und alsdann einen kurzen Abriß von dessen fernerer Bearbeitung geben.

Moliere hat Werke in so verschiedenen Gattungen und von so verschiedenem Werthe hervorgebracht, daß man kaum denselben Urheber darin wieder erkennen sollte; und doch wird gewöhnlich, wenn man von seiner Eigenthümlichkeit und seinen Verdiensten um die Fortschritte der Kunst redet, Alles auf einen Haufen zusammen geworfen.

In geringem Stande geboren und erzogen, genoß er den Vortheil, das bürgerliche Leben aus eigner Erfahrung kennen zu lernen, und machte sich die Fertigkeit zu eigen, niedrige Sprecharten nachzuahmen. Nachher, als ihn Ludwig der Vierzehnte in seine Dienste nahm, hatte er Gelegenheit, wiewohl von einer untergeordneten Stelle aus, den Hof in der Nähe zu beobachten. Er war ein Schauspieler, und zwar, wie es scheint, besonders im übertreibenden und possenhaften Komischen stark; so wenig von Vorurtheilen persönlicher Würde eingenommen, daß er sich allen Bedingungen unterzog, welche dieß mit sich brachte, und immer bereit war, die auf der Bühne damals so häufigen Stockschläge auszutheilen oder zu empfangen. Ja sein mimischer Eifer gieng so weit, daß er als der wirkliche Kranke in der Vorstellung des eingebildeten seinen Geist aufgab, und im eigentlichen Sinne ein Märtyrer fremden Gelächters wurde. Sein Gewerbe war, allerlei lustige Ergötzungen für den Hof auszusinnen, und zur Erholung von Staatsgeschäften oder Kriegsunternehmungen „den größten König der Welt“ zum Lachen

zu bringen. Man sollte denken, bei der gefeierten Rückkehr von einem glorreichen Feldzuge hätte dieß auf eine feinere Art geschehen können, als durch Darstellung der ekelhaften Zustände eines eingebildeten Kranken; allein Ludwig der Vierzehnte nahm es nicht so genau: er war mit den Bemühungen seines von ihm beschützten Lustigmachers sehr wohl zufrieden, und tanzte sogar zuweilen in dessen Balletten in höchsteigner Person mit. Genug, diese äußere Lage Molieres war Ursache, daß viele seiner Arbeiten als bloße Gelegenheitsstücke auf höheren Befehl entstanden sind, und auch das Gepräge davon an sich tragen. Ohne außer Frankreich gereist zu sein, hatte er Gelegenheit, die Lazzis der welschen komischen Masken auf dem italiänischen Theater zu Paris kennen zu lernen, wo abwechselnd mit französischen geschriebnen Scenen improvisiert ward; an den spanischen Lustspielen studierte er die sinnreichen Verwickelungen der Intrigue; Plautus und Terenz lehrten ihn das Salz des attischen Witzes, den ächten Ton komischer Sittensprüche und feinere Charakteristik kennen. Alles dieß verwendete er mit mehr oder weniger Geschick zu seinem augenblicklichen Gebrauch, und zog noch allerlei seiner Kunst fremde Mittel herbei, um sein Schauspiel recht bunt aufzuputzen: die allegorischen Aufzüge der Opern-Prologe, musikalische Intermezzos, worin er sogar italiänische und spanische National-Musik mit Texten in ihrer eignen Sprache anbrachte; bald prächtige, bald groteske Ballette, ja zuweilen bloße Luftspringereien. Von Allem wußte er Vortheil zu ziehen: der seinen Stücken widerfahrne Tadel, die fehlerhaften Manieren mitwerbender Schauspieler, von ihm selbst und seiner Gesellschaft täuschend nachgeäfft, ja die Verlegenheit, nicht so schnell als es der König verlange, eine theatralische Unterhaltung herbeischaffen

zu können, wurden für ihn ein Stoff der Belustigung. Seine aus dem Spanischen entlehnten Stücke, seine bloß für die Schaulust eingerichteten Pastoralen und Tragikomödien, und außerdem noch drei bis vier eigentliche und zwar versificierte, also sorgfältiger ausgearbeitete Lustspiele aus seiner frühern Zeit geben die Kritiker ohne weiteres Preis. Aber auch in den Possenspielen mit oder ohne Ballette und Intermezzos, worin das übertreibende Komische und oft das selbstbewußte und willkürliche der Lustigmacherei vorwaltet, hat Moliere zwar eine unerschöpfliche gute Laune bewährt, vortreffliche Späße verschwenderisch ausgestreut, und mit kecken und derben Strichen ergötzliche Caricaturen gezeichnet; jedoch alles dieß ist schon vielfältig vor ihm geleistet worden, und ich kann nicht einsehen, wodurch er in diesem Fache einzig und als ein ganz origineller Kunstschöpfer dastehen soll. Ist z. B. der prahlerische Officier des Plautus in der grotesken Charakteristik etwa weniger verdienstlich, als der bürgerliche Edelmann? Wir werden sogleich in der Kürze prüfen, ob Moliere die ganz oder theilweise vom Plautus und Terenz entlehnten Stücke wirklich verbeßert hat. Wenn wir es uns dabei gegenwärtig erhalten, daß wir an diesen Lateinern nur einen abgeschwächten oder verfärbten Widerschein des attischen Lustspiels haben, so wird sich daraus beurtheilen laßen, ob er im Stande gewesen sein würde, dessen Meister zu meistern, falls sie auf uns gekommen wären. Viele seiner Erfindungen sind mir als erborgt verdächtig, und ich bin überzeugt, die Quelle würde sich nachweisen laßen, wenn man die Alterthümer der possenhaften Litteratur durchsuchte. (Der gelehrte Tiraboschi, Storia della letteratura italiana. Lib. III. §. XXV., bezeugt dieß in sehr starken Ausdrücken: „Moliere“, sagt er, „hat die italiänischen Komiker so sehr benutzt, daß, wenn

„man ihm Alles nehmen wollte, was er von andern genom„men, die Bände seiner Lustspiele um Vieles zusammen„schmelzen würden.“) Andere liegen so nahe, sind so oft genutzt und abgenutzt, daß sie gewissermaßen für ein komisches Gemeingut gelten können. So ist die Scene im eingebildeten Kranken, wo die Liebe der Frau durch den verstellten Tod des Mannes auf die Probe gestellt wird, ein uralter Schwank, den unser ehrlicher Hans Sachs lustig genug behandelt hat. Ich weiß nicht, ob es schon bemerkt worden, daß der Gedanke, welcher die Grundlage der gezwungenen Heirat ausmacht, von Rabelais entlehnt ist. Bei diesem stellt Panurg eben so eine Berathschlagung über seinen künftigen Ehestand an, und erhält auch vom Pantagruel eben so skeptische Antworten, wie dort Sganarell von dem zweiten Philosophen. Man hat eine Aeußerung von Moliere, nach welcher er über das Plagiat eben nicht gewißenhaft gesinnt war. Bei den Verhältnissen ohne Würde, worin er lebte, und worin Alles so sehr auf einen blendenden Schein berechnet war, daß ihm nicht einmal sein Name von Rechts wegen gehörte, darf uns dieß um so weniger Wunder nehmen.

Wo Moliere sich in den possenhaften Stücken auch nicht an fremde Erfindung anlehnt, hat er sich doch ausländische komische Manieren, besonders die der italiänischen Buffonerie zu eigen gemacht. Er wollte eine Art von maskenhaften Charakteren ohne Masken einführen, die mit denselben Namen wiederkommen. Sie haben aber nie recht einheimisch in Frankreich werden wollen, weil der biegsame, die jedesmal geltende Sitte nachahmende französische National-Charakter sich nicht mit jener barocken Originalität im Aeußern verträgt, welcher sich wunderliche Individuen bei andern Völkern sorglos überlaßen, wo der gesellige Ton nicht Alles

überein modelt. Da man den Sganarellen, Mascarillen, Scapins und Crispins ihre Tracht hat laßen müßen, damit sie nicht alle Haltung verlören, so sind sie jetzt vollends auf der Bühne veraltet. Ueberhaupt neigt sich der französische Geschmack wenig zum selbstbewußten, lustig übertreibenden, und alsdann willkürlich werdenden Komischen, weil diese Gattungen mehr die Phantasie, als den Verstand ansprechen. Wir wollen dieß gar nicht tadeln, noch über die Rangordnung der Gattungen streiten. Die Geringschätzung der eben genannten kann vielleicht zu desto vorzüglicherem Gedeihen des Komischen der Beobachtung ausschlagen. In der That haben die französischen Lustspieldichter darin viel Feines und Geistreiches geleistet; Molieres großes Verdienst wird darein gesetzt, und es ist gewiß sehr hervorstechend. Es fragt sich nur, ob es von der Art ist, daß es die französischen Kunstrichter berechtigt, gegen ein halbes Dutzend sogenannter regelmäßiger Lustspiele von Moliere den gesammten Vorrath aller andern Nationen an fein charakterischen Darstellungen so unendlich tief herabzuwürdigen, wie sie thun, und ihn als das komische Genie ohne Gleichen aufzustellen.

Wenn die Franzosen schon in den Lobeserhebungen auf ihre Tragiker aus National-Eitelkeit und Unbekanntschaft mit fremden Geisteswerken sehr übertrieben sind, so überbieten sie sich vollends im Preisen Molieres auf eine Weise, die aus allem Verhältnisse mit dem Gegenstande heraustritt. Voltaire nennt ihn den Vater des ächten Lustspiels, und für Frankreich kann man dieß gelten laßen. Nach Laharpe sind Moliere und das Lustspiel zwei gleichbedeutende Namen, er ist der erste aller Moral-Philosophen, seine Werke sind die Schule der Welt. Chamfort nennt ihn den liebenswürdigsten Lehrer der Menschheit seit dem Sokrates, und meint,

Julius Cäsar, der den Terenz einen halben Menander nannte, würde den Menander einen halben Moliere genannt haben. Ich zweifle.

Welche Art von Moral überhaupt vom Lustspiel zu erwarten steht, habe ich weiter oben gezeigt: es ist angewandte Sittenlehre, Lebenskunst. Diese betreffend enthalten Molieres höhere Lustspiele viele glücklich ausgedrückte und treffende Bemerkungen, die immer noch anwendbar sind; andere sind mit der Einseitigkeit seiner persönlichen Meinungen oder der geltenden seines Zeitalters behaftet. In diesem Sinne war schon Menander ein philosophischer Komiker, und wir dürfen wohl dreist seine übrig gebliebenen Sittensprüche wenigstens neben die des Moliere stellen. Allein aus bloßen Sentenzen baut man kein Lustspiel zusammen. Der Dichter soll ein Moralist sein, aber seine Personen sollen darum nicht beständig moralisieren. Hierin scheint mir Moliere das Maß überschritten zu haben: er giebt uns in weitläuftigen Erörterungen das Für und Wider der dargestellten Charaktere; ja er läßt diese zum Theil in Grundsätzen bestehen, welche die Personen selbst gegen die Einwendungen Andrer durchfechten. Hier bleibt nichts zu errathen übrig, und doch besteht die größte Feinheit bei'm Komischen der Beobachtung darin, daß sich die Charaktere unbewußter Weise durch Züge kund geben, die ihnen unwillkürlich entschlüpfen. Zu dieser Gattung des Komischen gehört die Weise, wie Oront sein Sonett anbringt, wie Orgon die Nachrichten vom Befinden des Tartüffe und seiner Frau anhört, wie Vadius und Trissotin sich entzweien; aber ganz und gar nicht gehören zu ihr die endlosen Abhandlungen des Alceft und Philint über das richtige Benehmen bei der Falschheit und Verderbtheit der Welt. Sie sind ernsthaft, können dennoch nicht als den

Gegenstand erschöpfend befriedigen, und da es Gespräche sind, wo die Personen am Ende auf demselben Punkte stehen, wie zu Anfange, so fehlt ihnen die nöthige dramatische Bewegung. Solche gegenseitige Erörterungen, die zu nichts führen, sind in allen am meisten bewunderten Stücken Molieres häufig; nirgends mehr als im Misanthropen. Darum schleicht die Handlung so sehr, die überdieß nur dürftig erfunden ist, und, einige Scenen von leichter Beweglichkeit ausgenommen, sind es förmlich eingeleitete Unterredungen, deren Stockung nur durch die auf die Einzelnheiten des Verses und Ausdrucks verwendete Kunst verkleidet werden kann. Mit einem Worte, diese Stücke sind zu didaktisch, zu ausdrücklich belehrend, statt daß der Zuschauer nur beiläufig, und als legte man es nicht darauf an, belehrt werden sollte.

Ehe wir von den ganz eignen und als Meisterwerken anerkannten Hervorbringungen des Dichters im Einzelnen reden, noch einige Bemerkungen über seine Nachbildungen der lateinischen Komiker.

Der berühmteste darunter ist der Geizige. Leider sind die Handschriften der Aulularia des Plautus am Schluße verstümmelt; doch findet sich auch so noch genug daran zu bewundern. Moliere hat nur einige Scenen und Einfälle daraus übertragen, die Anlage des Ganzen ist bei ihm durchaus verschieden. Bei'm Plautus ist sie sehr einfach: sein Geiziger hat einen Schatz gefunden, den er ängstlich hütet und geheim hält. Die Bewerbung eines begüterten Hagestolzen um seine Tochter erregt ihm schon Verdacht, man wiße um seinen Reichthum. Die Zurüstungen zur Hochzeit führen fremde Bediente und Köche in sein Haus, er hält den Goldtopf nicht mehr für sicher, und versteckt ihn auswärts, was dem auf Kundschaft von der Tochter ausgesandten

Sklaven ihres Liebhabers Gelegenheit giebt, ihn zu stehlen. Ohne Zweifel wird der Dieb ihn nachher haben herausgeben müßen, sonst hätte das Stück allzu traurig mit den Wehklagen und Verwünschungen des Alten geendigt. Der Knoten des Liebeshandels löst sich leicht: der junge Mann, der sich zu früh die Rechte des Ehestandes herausgenommen, ist Neffe des Bräutigams, und dieser tritt also willig zurück. Alle Vorfälle dienen nur dazu, den Geizigen durch eine Reihe gesteigerter Aengstigungen hindurch zu führen, worin sich seine unselige Leidenschaft entfaltet. Moliere setzt dagegen, ohne diesen Zweck zu erreichen, eine verwickelte Maschine in Bewegung. Hier haben wir einen Liebhaber der Tochter, der, als Bedienter verkleidet, dem Geize des Alten schmeichelt; einen verschwenderischen Sohn, der um die Braut seines Vaters wirbt; dann vermittelnde Bediente, einen Wucherer, und am Ende noch eine Wiedererkennung. Der Liebeshandel ist in seiner Alltäglichkeit schwerfällig ausgesponnen, man verliert darüber verschiedentlich den Harpagon ganz aus den Augen. Einige Auftritte von gutem komischen Gehalt sind doch nur untergeordnet, und gehen nicht mit künstlerischer Nothwendigkeit aus der Sache selbst hervor. Moliere hat gleichsam alle Arten des Geizes auf Eine Person zusammengehäuft, und doch ist der Geizige, der einen Schatz vergräbt, und der, welcher auf Pfänder leiht, schwerlich derselbe. Harpagon hungert seine Kutschpferde aus: warum hat er überhaupt welche? Dieß kommt nur einem Manne zu, der mit unverhältnißmäßig geringem Aufwande das Ansehn eines gewissen Ranges behaupten will. Die komische Charakteristik wäre geschwind zu Ende, wenn es wirklich nur einen einzigen Charakter des Geizigen gäbe. Die wichtigste Abweichung des Moliere vom Plautus ist die, daß dieser schlechthin

einen Schatzhüter, jener seinen Geizigen verliebt schildert. Ein verliebter Alter ist an sich lächerlich, ein geängsteter Geiziger ist es auch. Es ist leicht einzusehen, daß es grelle Contraste zu Wege bringt, wenn man dem Geiz, der einen Menschen absondert und in sich selbst verschließt, eine mittheilsame und freigebige Leidenschaft, die Liebe, beifügt. Gewöhnlich aber ist der Geiz ein gutes Verwahrungsmittel gegen das Verliebtwerden. Wo ist nun feinere Charakteristik, und weil man doch hierauf besonders pocht, mehr sittliche Belehrung zu finden, bei'm Plautus oder bei'm Moliere? Den Harpagon können ein Geiziger und ein verliebter Alter vorstellen sehn, und beide mit sich zufrieden aus dem Schauspielhause weggehen, indem der Geizige zu sich selbst sagt „Ich bin wenigstens nicht verliebt," und der verliebte Alte „Ich bin wenigstens nicht geizig." Das höhere Lustspiel stellt die Narrheiten dar, die, wie auffallend sie auch sein mögen, doch im gewöhnlichen Lauf der Dinge liegen; was nur als seltsame Ausnahme, als eine Mißgeburt der Verkehrtheit denkbar ist, fällt dem willkürlich übertreibenden Possenspiel anheim. Deswegen ist seit Moliere, und war es ohne Zweifel längst vor ihm, der verliebte geizige Alte ein eigentlicher Gemeinplatz der italiänischen Masken-Komödie und Opera buffa, wohin er auch, die Wahrheit zu sagen, gehört. Mit ungemeiner Kunstlosigkeit hat Moliere das Hauptereigniß, den Diebstahl der Geldkiste, behandelt. Ganz zu Anfange ist Harpagon in einer vom Plautus entlehnten Scene argwöhnisch, ein Bedienter möchte seinen Schatz gespürt haben. Nachher vergißt er ihn vier Aufzüge hindurch, es ist auch sonst nicht die Rede davon, und der Zuschauer fällt wie aus den Wolken, wenn der Bediente plötzlich das gestohlne Kästchen hereinträgt, denn es wird nirgends erklärt,

wie er den so sorgsam verheimlichten Schatz hat auswittern können. Dieß heißt weder vorbereiten noch richtig auflösen. Das ist eben das Sinnreiche im Plautus, daß die übertriebene Ängstlichkeit des Alten für seinen Goldtopf und alles was er thut, um ihn zu retten, dessen Verlust verursacht. Der unterirdische Schatz ist immer unsichtbar gegenwärtig, er ist gleichsam der böse Geist, der seinen Hüter bis zum Wahnsinne umhertreibt. Darin liegt eine ganz anders eindringende Sittenlehre. In dem Monolog Harpagons nach dem Diebstahl hat der neuere Dichter nur unglaubliche Uebertreibungen hinzugefügt. Das beibehaltene Hinausrufen in's Parterre, um den Dieb zu entdecken, was, gut gespielt, so große Wirkung macht, ist ein aus der aristophanischen Gattung übrig gebliebener Zug, und kann uns ihre belustigende Kraft anschaulich machen.

Der Amphitryo ist fast nur eine freie Nachahmung des lateinischen Originals. Die ganze Anlage und Folge der Scenen ist beibehalten. Von Molieres Erfindung ist die Zofe als Frau des Sosia. Es ist sinnreich, daß den Ehegeschichten des Herrn die des Bedienten als Parodie entgegengestellt werden, und es giebt zu artigen Erörterungen Anlaß, wie Sosia herausbringt, daß ihn während seiner Abwesenheit nicht ein ähnlicher häuslicher Segen betroffen, wie den Amphitryo. Die anstößige Derbheit der alten Göttergeschichte ist, so fern es unbeschadet der Keckheit thunlich war, in's Feine gebracht, und überhaupt die Ausführung sehr zierlich. Das Irrewerden der Personen an sich selbst über ihre Verdoppelung ist mit einer gewissen komischen Metaphysik ergründet: die Betrachtungen des Sosia über seine verschiednen Ich, die einander ausgeprügelt haben, können in der That unsern heutigen Philosophen zu denken geben.

Die mißrathenste unter Molieres Nachahmungen der Alten ist die des Phormio in den Betrügereien des Scapin. Die ganze Verwickelung ist aus dem Terenz entlehnt, und mit der Zuthat noch einer Wiedererkennung, außer der, die sich vorfand, gut oder übel neueren Sitten angepaßt, oder vielmehr hineingezwängt. Freilich hat auch der Dichter diese Verwickelung nur so in der Eile abgefertigt und recht nachläßig hingepfuscht. Scapins Streiche, denen zu lieb sie bei Seite geschoben wird, nehmen den ersten Platz ein: es fragt sich, ob sie ihn verdienen. Der griechische Phormio, ein Mensch, der, um mit jungen Gesellen zu schmausen, sie sich durch allerlei gewagte Kniffe verbindlich macht, ist ein anmuthiger und bescheidner Schelm; Scapin gerade das Gegentheil. Er hätte nicht Ursache, so viel mit seinen Spitzbübereien zu prahlen:* sie sind so albern angelegt, daß sie billig nicht hätten gelingen sollen. Der hirnloseste Blödsinn der beiden Alten reicht kaum hin, es glaublich zu machen, daß sie ohne alle Schwierigkeit in eine so handgreifliche, grob gesponnene Schlinge hineingehn. So ist es auch bis zur Abgeschmacktheit unwahrscheinlich, daß Zerbinette, die als Zigeunerin wohl wißen muß, wie man Spitzbübereien geheim zu halten hat, auf die Straße läuft, und dem ersten besten Unbekannten, der dann Geront selbst ist, die durch Scapin am Geront verübte Betrügerei erzählt. Die Posse mit dem Sacke, wo Scapin den Geront hineinkriechen läßt, ihn davon trägt, und wie mit fremder Hand ausprügelt, ist vollends ein ungehöriger Auswuchs. Boileau hat deswegen Molieren mit Grund vorgeworfen, er habe ohne Scham den Terenz mit dem Tabarin (dem Spaßmacher eines Marktschreiers) verbunden. In der That hat Moliere hier einmal, nicht den welschen Masken, das ist oft geschehen,

sondern den Paßklassen der Seiltänzer und Luftspringer ihre Streiche abgeborgt.

Man muß es nicht aus der Acht laßen, daß die Betrügereien des Scapin eines der spätesten Werke des Dichters sind. Dieses und verschiedne andre aus derselben Zeit, als Herr von Pourceaugnac, die Gräfin von Escarbagnas, und selbst das letzte, der eingebildete Kranke, beweisen genugsam, daß er mit dem Fortgange der Jahre nicht an künstlerischer Reife des Geistes zunahm, die ihm dergleichen lose Arbeiten hätte verleiden müßen, und daß er manchmal etwas leichtsinnig für den Augenblick hinwarf, wann er wohl Muße gehabt hätte, die Nachwelt zu bedenken. Wenn er sich zuweilen strengeren Gesetzen unterwarf, so verdanken wir es mehr seinem Ehrgeiz und der Lüsternheit, auch mit unter die klassischen Schriftsteller des goldnen Zeitalters gezählt zu werden, als einem innern immer wachsenden Triebe nach auserlesener Vortrefflichkeit.

Jene oben erwähnten hohen Ansprüche der französischen Kunstrichter für ihren Liebling gründen sich hauptsächlich auf die Frauenschule, Tartüffe, den Misanthropen und die gelehrten Frauen: Stücke, die allerdings mit großem Fleiß ausgearbeitet sind. Wir bevorworten es ausdrücklich, daß wir das Urtheil über die einzelnen Schönheiten der Sprache und des Versbaues ganz und gar den einheimischen Kennern überlaßen. Diese Vorzüge sind an einem Schauspiele immer nur ein untergeordnetes Erforderniß, und die ungebührliche Wichtigkeit, die man in Frankreich darauf legt, wie ein Stück geschrieben und versificiert ist, hat unsers Bedünkens auch im Tragischen der freien Entwickelung andrer wesentlicherer Bestandtheile der dramatischen Kunst Abbruch gethan. Unsre Einwendungen werden nur auf

den Geist und die Anlage dieser Lustspiele im Ganzen gehen.

Das früheste darunter, die Frauenschule, scheint mir auch das vorzüglichste: es hat am meisten heitre Laune, raschen Fortschritt und komische Kraft. Die Erfindung, daß ein Mann, der schon über die Jahre zum Heiraten hinaus ist, ein junges Mädchen geflissentlich zur Einfalt erzieht, um sie sich treu zu erhalten, und daß dieß gerade zum Gegentheil ausschlägt, war nicht neu: noch kurz vor Moliere hatte sie Scarron nach einer spanischen Novelle erzählend behandelt. Aber es war ein glücklicher Gedanke, diesen Stoff für die Bühne zu bearbeiten, und die Ausführung ist musterhaft. Hier sehen wir eine wirkliche und sehr anziehende Verwickelung, keine stillstehenden Erörterungen; Alles ist gediegen aus Einem Stück, ohne fremde Hebel und zufällige Einmischungen, bis auf die etwas willkürliche Auflösung vermittelst einer Wiedererkennung. Die naiven Geständnisse und unschuldigen Listen der Agnes sind voller Anmuth; sie bilden nebst den unbesonnenen Vertraulichkeiten des jungen Liebhabers gegen seinen unbekannten Nebenbuhler, und der verbißnen Wuth des Alten über beides, eine Reihe komischer Auftritte von der ergötzlichsten und zugleich feinsten Gattung.

Nur als ein Beispiel, wie wenig die Verletzung gewisser Wahrscheinlichkeiten dem Vergnügen Eintrag thut, bemerken wir, daß sich Moliere in Absicht auf die Wahl des Schauplatzes große Freiheiten genommen hat. Wir wollen es nicht rügen, daß Arnolph sich mit Agnesen, die er doch so sehr eingeschloßen hält, häufig auf der Straße oder einem offnen Platze unterredet. Aber wenn Horaz den Arnolph als den Freier seiner Geliebten nicht kennt und ihm Alles verräth, so ist dieß nur zuläßig, weil Arnolph

bei ihr einen andern Namen führt. Horaz sollte also den Arnolph in seinem eignen weit entlegenen Hause aufsuchen, nicht vor der Thür der Geliebten, wo er ihn immer trifft, ohne Argwohn daraus zu schöpfen. Warum rechnen also die französischen Kunstrichter dergleichen Wahrscheinlichkeiten in der dramatischen Kunst so hoch an, da sie doch werden eingestehen müßen, daß ihre besten Meister sie nicht immer beobachtet haben?

Tartüffe ist ein treffendes Gemälde der frömmelnden Heuchelei, jedermann zur Warnung aufgestellt; es ist eine vortreffliche ernsthafte Satire, aber, einzelne Scenen ausgenommen, ist es eben kein Lustspiel. Von der Auflösung haben die Meisten eingestanden, sie sei schlecht, weil sie durch einen fremden Hebel bewirkt wird. Sie ist es auch deswegen, weil die Gefahr des Orgon, von Haus und Hof gejagt und in's Gefängniß geworfen zu werden, gar nicht eine solche Verlegenheit ist, wie er sie wohl durch sein blindes Zutrauen verdient hätte. Hier kommt die ernsthafte Absicht des Werkes ganz zum Vorschein, und die Lobrede auf den König ist eine Zueignung, wodurch der Dichter sich im Stücke selbst dem Schutze Sr. Majestät bei den zu besorgenden Verfolgungen der falschen Frömmler unterthänigst empfiehlt.

In den gelehrten Frauen hat ebenfalls der Spott über den Scherz die Oberhand, die Handlung ist unbedeutend und im geringsten nicht anziehend, die Auflösung nach Molieres Art fremdartig und willkürlich herbeigeführt. Doch diese technischen Unvollkommenheiten könnte man dem satirischen Gehalt zu lieb entschuldigen. In Absicht auf diesen aber ist die Darstellung vermöge einer einseitigen Richtung parteiisch. Es kann dem komischen Dichter nicht zugemuthet

werden, daß er immer neben einer Narrheit die entgegengesetzte vernünftige Gesinnung aufstelle, vielmehr möchte er dadurch den Zweck der Belehrung allzu methodisch kund geben. Zwei entgegengesetzte Narrheiten laßen sich neben einander gleich lächerlich schildern. Moliere hat hier die Ziererei einer falschen Geschmacksbildung und die Aufgeblasenheit eines leeren Wißens verspottet. Stolz auf eigne Unwißenheit und Geringschätzung aller höheren Bildung verdienen es nicht weniger, und doch streift das, was in diesem Lustspiel als die richtige Denkart geschildert wird, ganz nahe daran hin. Alle vernünftigen Personen des Stücks, der Hausvater und sein Bruder, der Liebhaber und die Tochter, ja sogar die ungrammatische Magd, wißen sich etwas mit dem, was sie nicht sind, nicht haben, nicht wißen, und nicht zu sein, zu haben, zu wißen suchen. Die beschränkten Lehren des Chrysale über die weibliche Bestimmung, die des Clitander über den geringen Nutzen der Gelehrsamkeit, so wie anderswo die Aeußerungen über das Maß von Bildung und Kenntnissen, das für einen Mann von Stande schicklich sei, waren allem Ansehen nach Molieres eigne Meinungen. Es läßt sich darin eine Ader von einer gewissen Kammerdiener-Moral spüren, die auch über manche andre Punkte bei ihm zum Vorschein kommt. Man kann sie leicht aus seiner Erziehung und Lage begreifen, aber sie gab ihm schwerlich Beruf dazu, der Lehrer der menschlichen Gesellschaft zu sein. Daß Trissotin am Ende durch niedrigen Eigennutz beschimpft wird, ist gehäßig, da unter seiner Person ein wirklicher noch lebender Gelehrter gemeint und sogar der Name nur leicht verkleidet war. Schriftstellerische Eitelkeit bewahrt wohl eher vor diesem Fehler: für den Eigennutz ohne Ehrgefühl giebt es ersprießlichere Laufbahnen, als die eines Schriftstellers.

Der Misanthrop, der, wie man weiß, anfangs kalt aufgenommen ward, ist noch weniger lustig, als die beiden vorhergehenden Stücke; die Handlung rückt noch weniger, oder vielmehr es ist gar keine darin, und die dürftigen Vorfälle, welche der dramatischen Bewegung nur scheinbar das Leben fristen, der Zwist mit Oront über das Sonett, und dessen Schlichtung, die Entscheidung des Processes, wovon man immer nur hört, die Entlarvung der Celimene durch die Eitelkeit der beiden Marquis und durch die Eifersucht Arsinoens, diese Vorfälle hängen nicht unter einander zusammen. Dessen ungeachtet ist diese Anlage des Ganzen nicht einmal wahrscheinlich. Es ist auf ergründende Schilderung eines Charakters abgesehen: ein Charakter offenbart sich aber noch weit mehr in seinen Verhältnissen zu Andern, als unmittelbar. Wie kommt Alcest dazu, im Philint einen Freund gewählt zu haben, dessen Gesinnungen den seinigen schnurstracks entgegengesetzt sind? Wie kommt er dazu, in eine Coquette verliebt zu sein, die durchaus nichts Liebenswürdiges hat, und bloß durch ihre böse Zunge unterhält? Man kann ohne Uebertreibung sagen, daß an dieser Celimene kein gutes Haar ist. Bei einem Charakter wie der des Alceest ist die Liebe kein flüchtiger Sinnenreiz, sondern ein ernstes Gefühl, aus dem Bedürfniß wahrer Vereinigung der Gemüther entsprungen. Sein Unwille gegen schmeichlerische Falschheit und hämische Verläumdung, woran es Celimene niemals fehlen läßt, braust so unhaltsam auf, daß der erste Augenblick des Umgangs Alcesten für immer von ihr hätte entfernen müßen. Endlich ist die Darstellung zweideutig, und das ist noch ihr größter Fehler. Die Gränze, bis wo-

hin Alceſt Recht und wo er Unrecht haben ſoll, dürfte ſchwer zu beſtimmen ſein, und ich fürchte, der Dichter hat hierin ſelbſt nicht klar geſehen. Schildert er doch den Philint mit ſeinen kahlen Entſchuldigungen des Weltlaufes und ſeiner ſchlaffen Nachgiebigkeit überall als den verſtändigen und liebenswürdigen Mann. Alceſt hat verzweifelt Recht gegen die ſaubre Celimene, und nur Unrecht in ſeiner unbegreiflichen Schwäche gegen ſie; er hat Recht in ſeinen Klagen über die Verderbniß der geſelligen Verfaßung; Niemand ſtreitet ihm wenigſtens die Thatſachen ab, die er anführt. Er hat Unrecht, ſeine Geſinnungen ſo heftig und unberufen zu äußern; aber da er einmal die zu friedlichem Auskommen erforderliche Verſtellung nicht über ſich gewinnen kann, ſo hat er vollkommen Recht, die Einſamkeit dem Leben in der Welt vorzuziehen. Rouſſeau hat dieſe Zweideutigkeit des Stückes ſchon gerügt, vermöge deren das Achtungswürdige ſelbſt lächerlich gemacht zu werden ſcheint. Sein Urtheil war nicht ganz unbefangen, denn ſein eigner Charakter und ſein Benehmen gegen die Welt hat eine auffallende Aehnlichkeit mit dem des Alceſt; überdieß verkennt er das Weſen der dramatiſchen Darſtellung, und verwirft ſie nach Beiſpielen einer zufälligen falſchen Richtung.

So ſteht es um die geprieſene Moralphiloſophie des Moliere in ſeinem angeblichen Meiſterſtück. Nach allem Obigen halte ich mich berechtigt, gegen die herrſchende Meinung zu urtheilen, daß es Molieren mit dem derben hausbacknen Komiſchen am beſten gerieth, und daß ihn ſein Talent wie ſeine Neigung ganz für die Poſſen hätte entſcheiden ſollen, dergleichen er auch bis an das Ende ſeines Lebens ſchrieb. Zu ſeinen ernſthafteren Stücken in Verſen ſcheint er immer einen Anlauf genommen zu haben: man ſpürt

etwas Zwanghaftes in der Anlage und Ausführung. Sein Freund Boileau theilte ihm vermuthlich seine Ansicht von einem korrekten Spaß, von einem gravitätischen Lachen mit, und so entschloß sich Moliere nach dem Carnaval seiner Possen zuweilen zu der Fasten-Diät des regelmäßigen Geschmacks, und versuchte mit einander zu vereinbaren was seiner Natur nach unvereinbar ist, Würde und Lustigkeit. Jedoch finde ich schon in seinen prosaischen Stücken Andeutungen von jener didaktischen und satirischen Ader, die der komischen Gattung eigentlich fremd ist, z. B. in seinen beständigen Angriffen auf die Aerzte und Advocaten, in den Erörterungen über den wahren Weltton u. s. w., womit er wirklich rügen, widerlegen, belehren, und nicht bloß belustigen will.

Molieres klassisches Ansehen erhält seine Stücke auf der Bühne, (Wenn sie nicht im Besitze wären, so würde schon die Unanständigkeit mancher Scenen verschiedne ausschließen, da das heutige Publikum, wiewohl vermuthlich nicht weniger verderbt, als das damalige, die sittsamen Bemäntelungen leidenschaftlich liebt. Wenn ein Stück von Moliere aufgeführt wird, so ist das Hauptheater von Paris meistens eine wahre Wüstenei, wofern nicht irgend ein besonderer Umstand die Zuschauer herbeizieht. Seit diese Vorlesungen gehalten wurden, hat man in Paris, zu großem Aergerniß der kritischen Zionswächter, den George Dandin ausgepfiffen; vermuthlich nicht bloß der Unanständigkeit wegen. Was man auch sagen mag, um die Moral des Stückes zu retten, die Vorrechte der höheren Stände werden darin auf eine empörende Art geltend gemacht, und es endigt mit dem schamlosen Triumph des Uebermuthes und der Verderbtheit über schlichte Rechtlichkeit), wiewohl sie im Ton und in den Sitten fühlbar veraltet sind. Diese Gefahr bedroht unvermeidlich

den Lustspieldichter von der Seite, wo seine Darstellung nicht auf poetischem Grunde ruht, sondern durch die Prosa der äußern Wirklichkeit bestimmt wird. Zu den individuellsten Porträten Molieres sind die Urbilder längst verschwunden. Der Lustspieldichter, der auf Unsterblichkeit Anspruch macht, muß in der Charakterzeichnung und Anlage des Plans hauptsächlich auf diejenigen Motive bauen, die immer verständlich bleiben, weil sie nicht bloß in den Sitten eines Zeitalters, sondern in der menschlichen Natur liegen.

Dreiundzwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Lustspiele außer denen Molieres: Corneille, Scarron, Racine, Boursault. Regnard, Legrand. Lustspiele aus der Zeit der Regentschaft; Destouches und Marivaux; Piron und Gresset. Neuere.

Neben Moliere haben wir nur wenige ältere oder gleichzeitige Lustspiele zu bemerken.

Von Corneille, der sich früher als durch seine Trauerspiele, durch Bearbeitung spanischer Lustspiele einen Namen gemacht hatte, ist nur eins, der Lügner nach Lope de Vega, auf der Bühne geblieben, und auch dieses verräth, wie uns dünkt, kein komisches Talent. Der Dichter, an Stelzen gewöhnt, bewegt sich ungelenk in einer Gattung, deren erste Erforderniſſe Anmuth und Leichtigkeit sind.

Scarron, der sich auf nichts verstand als auf Travestieren, hat diesen Handgriff an verschiednen aus dem Spanischen entlehnten Lustspielen ausgeübt, wovon zwei, Jodelle oder der Bediente als Herr und Don Japhet von Armenien, vor nicht langer Zeit noch zuweilen als Carnavalspossen gegeben worden sind, und immer viel Glück gemacht haben. Die Verwickelung im Jodelle, die dem Don Francisco de Roxas gehört, ist vortrefflich; die Schreibart und die Zu-

thaten des Scarron haben sie nicht anders entstellen können. Alles Unfeine, Ekle, Geschmackwidrige rührt von dem nicht unberühmten französischen Schriftsteller aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten her, der es der spanischen Dichtung ganz gegen ihren zarten Geist aufgedrängt hat. Diesen burlesken Ton, der in manchen Sprachen geduldet werden kann, hat sich die französische seitdem mit Recht untersagt, weil sie, sobald sie nicht mit sehr vornehmer Wahl gesprochen und geschrieben wird, geradezu in widerwärtige Pöbelhaftigkeit verfällt. Don Japhet stellt noch roher die Mystification eines ungeschlachten Narren vor. Das Original gehört zu der Gattung, welche die Spanier comedias de figuron nennen: ohne Zweifel hat Scarron es ebenfalls verdorben. Das Schlimmste ist, daß seine Ueberladungen fratzenhaft sind, ohne lustig zu sein.

Einen ganz andern Weg der Nachahmung als den damals üblichen schlug Racine ein, indem er zu seinen Proceßführern den Gedanken aus dem Aristophanes schöpfte. In dieser Hinsicht ist das Stück einzig in seiner Art geblieben. Die Handlung ist nur ein leichtes Gaukelwerk, aber die dargestellten Narrheiten gehören Einem Kreiße an, und runden sich nebst der Nachäffung der Gerichtsbedienten und Advocaten zu einem vollständigen Ganzen. Viele Zeilen sind zugleich witzige Einfälle und Charakterzüge, andre Scherze haben jene scheinbar zwecklose Lustigkeit, welche nur ächte komische Begeisterung eingeben kann. Racine dürfte ein schlimmer Nebenbuhler für Moliere geworden sein, wenn er hätte fortfahren wollen, das hier bewährte Talent auszuüben.

Von einem jüngern Zeitgenoßen und Gegner Molieres, Boursault, haben sich noch einige Lustspiele auf der Bühne

erhalten, sämmtlich zu der Nebenart gehörig, welche die Franzosen pièces à tiroir, Schubladenstücke, nennen, und wovon Molière in seinem Ueberlästigen das erste Beispiel gegeben hatte. Diese Gattung hat, in Absicht auf die Zufälligkeit der Auftritte, die an einem gemeinschaftlichen Anlaße aufgereiht sind, Aehnlichkeit mit den Mimen der Alten; sie sollte es daher auch in der genauen Nachahmung individueller Eigenheiten haben. Besonders sind solche Gegenstände günstig, wobei die mimische Kunst im engeren Sinn des Wortes, glänzen kann, wenn z. B. derselbe Schauspieler immer in andern Verkleidungen mit verstelltem Ton und Wesen wiederkommt. Auch ist es rathsam, sich auf Einen Akt zu beschränken, weil sonst der Mangel an dramatischem Fortschritt und die Einförmigkeit der Veranlaßung bei allem Wechsel im Einzelnen leicht Ungeduld erregt. Boursaults Stücke, sonst nicht ohne Verdienst, sind zu weitläuftig in fünf Aufzüge ausgesponnen. Es war ein fruchtbarer und eigenthümlicher Gedanke, den Aesop, einen als Knecht gebornen und mißgestalteten Weisen im Besitz der Hofgunst darzustellen. Aber in den beiden Stücken, Aesop in der Stadt und Aesop am Hofe, sind die Fabeln, denen man am Schluße jedes bedeutenden Auftrittes entgegen sieht, in weitschweifiger Moral ertränkt; sie sind ganz aus dem Dialog herausgehoben, statt darein verflochten zu sein, wie es die Fabel des Menenius Agrippa bei'm Shakspeare ist, und die modernen Sitten passen nicht zu dieser kindlichen Belehrungsweise. In dem galanten Merkur bringen allerlei wunderliche Originale bei dem Schreiber eines Wochenblattes jeder sein Anliegen vor. Diese Einfaßung und manche der unterhaltendsten Ausfüllungen sind, wo ich nicht irre, von einem beliebten deutschen Schauspielschreiber ohne Angabe der Quelle benutzt worden.

Erst geraume Zeit nach Molieres Tode trat Regnard auf, dem gewöhnlich der nächste Rang nach jenem eingeräumt wird. Er war eine Art von Abenteurer, der, nachdem er sich viel in der Welt umgetrieben, zu dem Gewerbe eines dramatischen Schriftstellers griff, und sich zwischen dem unter Gherardi noch fortblühenden italiänischen Theater, wofür er die französischen Scenen entwarf, und der Ausarbeitung regelmäßiger Lustspiele in Versen theilte. Sein erstes, der Spieler, wird mit Recht am meisten gelobt. Der Verfaßer kannte diese Leidenschaft und Lebensweise aus eigner Erfahrung: es ist ein Gemälde nach der Natur, mit kräftigen Zügen, jedoch ohne Uebertreibung ausgeführt: und auch die Verwickelung und Umgebungen, bis auf ein paar Caricaturen, deren man hätte entübrigt sein mögen, sind zweckmäßig ersonnen. Der Zerstreute hat nicht nur die Mängel der methodischen Charakterstücke an sich, die ich anderswo rügte. Es ist kein eigentlicher Charakter; die Irrungen, welche die fehlerhafte Gewöhnung, mit seinen Gedanken abwesend zu sein, verursacht, sehen sich alle ähnlich, es ist keine Steigerung darin: sie möchten daher in einem Nachspiele zur Unterhaltung ausreichen, verdienten aber nicht das weitläuftige Gerüst eines Lustspiels in fünf Aufzügen. Regnard hat fast nur eine Reihe von Anekdoten dramatisiert, die Labruyere unter dem Namen eines Charakters zusammengereiht hatte. Die Ausführung des Universal-Erben beweist mehr komisches Talent, welches aber, wegen eines aus Mangel an sittlichem Gefühl entsprungenen Fehlgriffs in der Anlage des Ganzen nur verschwendet ist. Laharpe erklärt dieses Stück für das Meisterwerk komischer Lustigkeit. Nun in der That, das ist eine Lustigkeit, welche einen Stein erbarmen müßte; so aufheiternd, wie das Grinsen eines Todten-

kopfes. Welch ein Gegenstand, um darüber zu spaßen: ein gebrechlicher dem Tode naher Greis, den junge Taugenichtse um seine Erbschaft plagen, dem man ein falsches Testament unterschiebt, während er bewußtlos, wie man glaubt, im Sterben liegt. Wenn es wahr ist, daß diese Auftritte auf dem französischen Theater immer unglaublich viel zu lachen gegeben, so würde es bei den Zuschauern denselben gefühllosen Leichtsinn verrathen, der uns an dem Verfaßer empört. Wir haben schon anderswo gezeigt, wie bei scheinbarer Gleichgültigkeit sittliche Schonung dem Komiker wesentlich ist, weil die bezweckten Eindrücke unausbleiblich zerstört werden, so wie sich Unwillen oder Mitleiden einmischt.

Ein Zeitgenoße Regnards war der Schauspieler Legrand, einer der ersten Lustspieldichter, die im versificierten Nachspiele geglänzt, worin die Franzosen seitdem so viel artige Kleinigkeiten aufzuweisen haben. Er ist aber zu weit geringerm Nachruhme gelangt als Regnard, man sehe nur, wie geringschätzig Laharpe ihn abfertigt. Dennoch würden wir ihn als Künstler sehr hoch stellen, wenn er auch nichts weiter gedichtet hätte, wie den König im Schlaraffenlande, le roi de Cocagne, eine bunte Wunderposse, sprühend von dem so selten in Frankreich einheimischen phantastischen Witz, beseelt von jenem heitern Scherz, der, wiewohl bis zum Taumel der Fröhlichkeit ausgelaßen, harmlos um Alles und über Alles hingaukelt. Wir möchten es eine zierliche und sinnvolle Tollheit nennen; ein anschauliches Beispiel, wie die Gattung des Aristophanes, oder vielleicht genauer zu reden, die des Eupolis *), der ja auch das Mährchen vom Schlaraffenlande dramatisiert hatte, mit Vermeidung ihrer Anstößig-

*) S. Ersten Theil. S. 207 u. 208.

keiten und ohne persönlichen Spott, auf unsrer Bühne erscheinen dürfte. Und doch kannte Legrand die alte Komödie gewiß nicht, und sein eignes Genie (wir stehen nicht an, diesen Ausdruck zu gebrauchen) hatte ihn auf die Erfindung gebracht. Die Ausführung ist so sorgfältig wie in einem regelmäßigen Lustspiel; von dieser Gattung wird es aber in der französischen Meinung schon durch die dargestellte wunderbare Welt, einige Decorationen und hier und da angebrachte Musik ausgeschloßen. Ueberhaupt zeigen sich die französischen Kunstrichter gleichgültig oder parteiisch gegen jede Regung ächter Phantasie. Sollen sie Ehrerbietung vor einem Werke hegen, so muß es eine gewisse Mühseligkeit der Bestrebungen an sich tragen. Unter einem leichtsinnigen Volke haben sie sich den Ehrenposten der Pedanterei zugeeignet: sie verwechseln den scherzenden Leichtsinn, der gar wohl mit künstlerischer Tiefe vereinbar ist, mit dem unter ihren Landsleuten als Naturgabe oder Naturfehler so häufigen Leichtsinn aus Oberflächlichkeit.

Das achtzehnte Jahrhundert hat in Frankreich viele Lustspieldichter vom zweiten und dritten Range hervorgebracht, aber keinen überlegenen Geist, durch den die Kunst wirklich einen Schritt vorwärts gethan hätte, weswegen sich denn der Glaubensartikel von Molieres Unübertrefflichkeit noch mehr festgesetzt hat. Da wir hier nicht Raum haben, alles Einzelne beurtheilend durchzugehen, so wollen wir dem etwa noch zu erwähnenden einige Bemerkungen über den allgemeinen Geist des französischen Lustspiels voranschicken.

Der Mangel an leichter Beweglichkeit und die allzu weitläuftigen Erörterungen im stillstehenden Gespräch haben sich mehr oder weniger seit Moliere fortgeerbt, so wie auf diesen im Zuschnitt seiner sogenannten regelmäßigen Stücke

die in der tragischen Darstellung geltenden Conventionen unverkennbar Einfluß gehabt haben. Das französische Lustspiel in Versen hat seine Tiraden, gerade wie das Trauerspiel. Dazu kam noch ein andrer Umstand, um einen gewissen Zwang des Ceremoniells darin einzuführen. Das Lustspiel andrer Völker ist meistens aus sehr begreiflichen Gründen in den bürgerlichen Kreiß herabgestiegen, das französische hingegen spielt gewöhnlich in den oberen Klassen der Gesellschaft. Man spürt auch hier den Einfluß des Hofes als des Mittelpunktes der gesammten National-Eitelkeit. Diejenigen Zuschauer, welche in der Wirklichkeit keinen Zutritt zur großen Welt hatten, waren doch geschmeichelt, auf der Bühne mit Marquis und Chevaliers umzugehen, und während der Dichter die modigen Thorheiten verspottete, suchten sie etwas von jenem beneideten privilegierten Welttone zu erhaschen. Die Gesellschaft schleift die Ecken der Charaktere ab; die Jagd auf das Lächerliche ist ihre einzige Unterhaltung, und sie übt daher in der Geschicklichkeit, gegen die Beobachtungen Anderer auf seiner Hut zu sein. Hier fällt jenes natürliche, treuherzige und dadurch jovialische Komische der bürgerlichen Stände weg, und es wird ein andres erst durch die Gesellschaft eingeimpftes an die Stelle gesetzt, was die fade Leerheit einer so zwecklosen Lebensweise an sich trägt. Nicht mehr das Leben, sondern die Gesellschaft, diese immer fortgesetzte Unterhandlung zwischen streitenden Eitelkeiten, die doch nie zu einem wahren Friedensschluße kommen können, ist der Gegenstand dieser Lustspiele, zu denen das gestickte Kleid, der Hut unter dem Arm und der Degen an der Seite wesentlich gehört: und alle Charakteristik beschränkt sich auf die Geckenhaftigkeit der Männer und die Coquetterie der Frauen. Der gehaltleeren Einförmigkeit dieser Schilderungen muß leider

die Verderbtheit der sittlichen Grundsätze häufig zur Würze dienen, welche unverhohlen zur Schau zu tragen, besonders seit dem Tode Ludwigs des Vierzehnten bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus, unter der Regentschaft und der Regierung Ludwigs des Fünfzehnten, mit zum Modeton gehörte. In diesem Zeitraume ist der Charakter des Frauengünstlings, des homme à bonnes fortunes, der im Tone des Ueberdrußes mit der Menge allzuleichter Eroberungen prahlt, nicht von dem Lustspieldichter erfunden, sondern mit porträtmäßiger Wahrheit aufgefaßt, wie so viele Memoiren des vorigen Jahrhunderts, bis auf die eines Besenval herunter, beweisen. Wir stoßen uns an die unverschleierte Sinnlichkeit in den Liebeshändeln des griechischen Lustspiels; aber die Griechen dürften die mit verheirateten Frauen bloß aus leichtsinniger Eitelkeit angezettelten Liebeshändel im französischen Lustspiele noch viel anstößiger gefunden haben. Ausschweifende Sinnlichkeit hat am Ende ihre von der Natur selbst gesetzten Gränzen; wenn aber Eitelkeit sich die Rolle einer schon entnervten und erloschenen Sinnlichkeit anmaßt, so erzeugt sie eine bodenlose Verderbniß. Sei es, daß die Dichter, wenn ihre Stutzer die Ehe zum beständigen Gegenstande des Spottes machen, und ihre sittliche Freigeisterei besonders in Bezug auf die Verhältnisse mit Frauen auskramen, die Absicht hatten, dieß als eine damals herrschende Verkehrtheit zu rügen, so bleibt die Aufstellung immer gefährlich. Die große Welt, welche der Zahl der Personen nach die kleine ist und sich doch für die einzige von Bedeutung hält, dürfte man wohl nicht hoffen dadurch zu beßern; und für die übrigen Stände hat das Beispiel jener, wegen des äußern Glanzes, der sie umgiebt, nur allzu viel Verführerisches. Was aber die Tauglichkeit zum Lustspiele betrifft,

so ist diese schlaffe Verderbtheit ganz und gar nicht ergötzlich, und bei vielen Stücken, worin die vornehmen Gecken den Ton angeben, z. B. im Chevalier nach der Mode von Dancourt, spürt man nicht bloß Langeweile, sondern eine abstoßende Widerwärtigkeit in dem zugleich unpoetischen und unnatürlichen wiewohl wahren Gemälde vollendeter sittlicher Auflösung.

Von der Zahl der Schriftsteller, welche dieser Vorwurf hauptsächlich trifft, sind Destouches und Marivaux auszunehmen, fruchtbare oder wenigstens fleißige Lustspieldichter, jener in Versen, dieser in Prosa. Sie machten unter ihren Zeitgenoßen in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ein bedeutendes Glück, aber nur eine geringe Anzahl ihrer Arbeiten hat Beide auf der Bühne überlebt. Destouches war ein gemäßigter, nüchterner, wohlmeinender Autor, der mit großer Anstrengung regelmäßige Lustspiele zusammenschrieb, an denen er sich von der Länge der fünf Aufzüge nichts erließ, und worin außer der pflichtmäßigen Munterkeit Lisettens und ihres geliebten Frontin oder Pasquin eben nichts lustig ist. Kein überflüßiger Muthwille setzte ihn dabei in Gefahr, aus dem vornehmen Ton des vermeinten höheren Komischen in die Vertraulichkeiten der so verachteten Possen zu verfallen. Mit einem mittelmäßigen Talent, ohne Laune und fast ohne Heiterkeit, weder sinnreich im Erfinden, noch von tiefer Einsicht in die menschlichen Gemüther und Verhältnisse, hat er doch durch einige seiner Hervorbringungen, den Ruhmredigen, den verheirateten Philosophen und allenfalls den Unentschlüßigen rühmlich gezeigt, was treuer bescheidner Fleiß vermag. Andre Stücke, z. B. der Undankbare, der Sonderling, sind durchgeführte Mißgriffe, woran man sieht, wie ein Dichter, der dem Tartüffe

und dem Misanthropen als den höchsten Mustern nacheifert, was Destouches offenbar in seiner ganzen Laufbahn wollte, nur noch einen Schritt zu thun hat, um das Wesen der komischen Kunst ganz zu verkennen. Jene beiden Werke Molieres sind für seine Nachfolger nicht Leitsterne, sondern wahre Hemmungspunkte geworden. Sobald ein Lustspieldichter in der Vorrede dem Misanthropen als seinem Vorbilde huldigt, weiß ich auch schon, worauf sein Streben hinausläuft. Er wird für den trüben bedingten Ernst des prosaischen Lebens und für prosaische Nutzanwendungen, denen man den Achtung gebietenden Namen Moral aufprägt, die Begeisterung des Scherzes und alle wirklich poetische Unterhaltung aufopfern.

Daß Marivaux manieriert ist, wird in Frankreich so allgemein anerkannt, daß man für seine Manier sogar eine eigne Benennung, das Marivaudage, erfunden hat. Indessen ist diese Manier wenigstens sein eigen, und auf den ersten Blick nicht ungefällig. Feinheit des Geistes ist dem Marivaux nicht abzusprechen, nur ist sie mit einer gewissen Kleinlichkeit gepaart. Wir haben es als die feinste Art des Komischen der Beobachtung gerühmt, wenn eine Eigenschaft sich gerade dann am meisten kund giebt, wann ihr Besitzer sie am wenigsten an sich argwöhnt, oder sie am geflißensten verbergen will. Dieß hat Marivaux auf die Leidenschaften angewandt, und allerdings gehört die Naivetät unwillkürlich sich verrathender Regungen in die komische Sphäre. Wenn nur diese Naivetät bei ihm nicht eine künstlich zubereitete, um die Gunst buhlende, fast möchte man sagen eine selbstgefällige wäre! Es ist wie das Versteckenspielen der Kinder, die in ihrem Winkel keine Ruhe halten können, sondern immer mit dem Kopfe hervorgucken, ob man sie nicht bald

entdecken wird; ja zuweilen, was noch schlimmer, wie das Schielen durch einen Fächer, den man sich aus gezierter Sittsamkeit vorhält. Das Ziel sieht man bei'm Marivaux immer vom Anfange an voraus, die ganze Aufmerksamkeit wird also auf den Weg gelenkt, worauf er uns bis dahin führen wird. Dieß wäre eine künstlerische Richtung der Darstellung, wenn diese nicht in das Unbedeutende und Oberflächliche ausartetete. Kleine Neigungen werden durch kleine Triebfedern verstärkt, auf kleine Proben gestellt, mit kleinen Schritten einer Entscheidung näher gebracht. Meistens dreht sich Alles um eine Liebeserklärung, welche hervorzulocken allerlei verstohlne Lockungen versucht, oder anzubringen allerlei leise Andeutungen gewagt werden. Marivaux hat weder Charaktere geschildert, noch Intriguen ersonnen. Der ganze Knoten ist meistens ein nicht ausgesprochnes Wort, das immer auf den Lippen schwebt, und oft ziemlich willkürlich zurückgehalten wird. Er ist so einförmig in seinen Motiven, daß, wenn man eins seiner Stücke recht aufmerksam gelesen hat, man sie alle kennt. Demungeachtet würden wir ihn über die steifen Nachahmer stellen; es ist sogar aus ihm zu lernen, weil er eine, wiewohl sehr eingeschränkte, doch eigenthümliche Anschauung vom Wesen des Komischen hatte.

Als Meisterstücke in der Gattung des regelmäßigen versificirten Lustspiels werden noch zwei einzelne Werke von ein paar Schriftstellern genannt, die hier vielleicht mehr Anstrengung aufgewendet, aber in andern Fächern ihr natürliches Talent freier entfaltet haben: die Metromanie von Piron, und der Boshafte von Gresset. Die Metromanie ist nicht ohne launige Eingebung gedichtet. In dem jungen von der Versewuth besessenen Manne wollte Piron gewisser-

maßen sich selbst schildern: allein, wie man immer säuberlich zu Werke zu gehen pflegt, wenn man sich selbst zum Besten hat, stattet er seinen Helden neben der liebenswürdigen Thorheit mit Geist, Edelmuth und gutem Herzen aus. Diese glimpfliche Schonung ist der komischen Keckheit nicht sonderlich günstig. Der Boshafte ist eins von den trübseligen Lustspielen, die einem Timon zur Bestätigung seines Abscheues vor der menschlichen Gesellschaft willkommen sein mögen, auf gesellige und heitre Geister aber nicht anders als peinlich wirken können. Was soll uns die Schilderung eines schwarzen Gemüthes, das, von allen menschlichen Gefühlen ausgehöhlt, seine Eitelkeit an kaltem Hohne über Alles weidet, und einzig aus zweckloser Schadenfreude geschäftig ist; was soll uns, sage ich, eine solche sittliche Mißgeschaffenheit, die kaum als Hebel tragischer Ereignisse zu dulden wäre, hier, wo sie nur häuslichen Unfrieden und kleine Verwirrungen hervorbringt?

Dennoch sollen nach dem Ausspruche französischer Kunstrichter diese drei Lustspiele, der Ruhmredige, die Metromanie und der Boshafte, das Einzige sein, was das achtzehnte Jahrhundert Molieren entgegenzusetzen hat. Wir würden den alten Hagestolz von dem jüngst verstorbnen Collin d'Harville weit höher stellen, aber dieses ächte Sittengemälde, für das in Molieres Werken sich eben kein Maßstab findet, lieber mit denen des Terenz vergleichen. Feine und treffende Charakteristik ist darin auf das glücklichste mit einer die Theilnahme spannenden Verwickelung vereinigt, und Alles durch eine gewisse Milde der Gesinnung verschmolzen.

Vierundzwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Die heroische Oper: Quinault. Operette und Vaudeville. Diderots versuchte Umschaffung des Theaters. Rührendes Drama. Beaumarchais. Melodramen. Vorzüge und Mängel der Schauspielkunst.

Nach einigen Bemerkungen über die Nebengattungen der Oper, der Operette und des Vaudeville, wollen wir mit einem Ueberblick des heutigen Zustandes der französischen Bühne auch in Bezug auf die Schauspielkunst, schließen.

In der ernsthaften, heroischen, wir möchten lieber sagen idealischen Oper haben wir nur einen wenig mehr gelesenen Dichter aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten, Quinault, diesen aber mit großem Lobe anzuführen. Boileau hat ihn frühzeitig als Trauerspieldichter verunglimpft; später machte er in einer andern Gattung, im musikalischen Drama, viel Glück. Mazarin hatte den Geschmack an der italiänischen Oper in Frankreich eingeführt; Ludwig wollte auch durch die äußere Pracht der Schauspiele, durch Decoration, Maschinerie, Musik und Tanz mit den Ausländern wetteifern oder sie überglänzen, es sollten Hoffeste dadurch gefeiert werden, und dieß veranlaßte Molieren seine fröhlichen, dann Quinault

seine ernsthaften Singspiele für die Musik des Lulli zu erfinden. Ich bin nicht genugsam in der älteren Litteratur der italiänischen Oper bewandert, um es mit Gewißheit entscheiden zu können, aber mir kommt vor, als hätte Quinault auch hier mehr nach spanischen, als italiänischen Vorbildern gearbeitet, und insonderheit von den Festspielen des Calderon im Allgemeinen die Form seiner Opern und ihrer oft allegorischen Vorspiele hergenommen. Freilich ist die poetische Ausschmückung unendlich magerer, weil Alles zum Behuf der Musik in's Kurze gezogen werden mußte, und die Natur der französischen Sprache und Versification jenen üppigen Prunk, jene verschwenderische Fülle nicht duldete. Allein die Opern des Quinault sind doch in ihrer leichten Bewegung wirklich phantastisch, und die ernsthafte Oper kann meines Bedünkens den Reiz des Wunderbaren nicht entbehren, ohne auf die Länge einschläfernd zu werden. In so fern finde ich den Quinault für die Bestimmung seiner Gattung auf einem weit richtigeren Wege, als der war, den lange nach ihm Metastasio einschlug. Der letztere hat vortrefflich für die Bedürfnisse melodischer, bloß Empfindungen ausdrückender Musik gesorgt; aber wo giebt er die mindeste Veranlaßung zur imaginativen? Daß Quinault dem Geschmacke seines Volkes die Einmischung des Scherzhaften aufoferte, deswegen wird er gelobt, ich weiß nicht ob mit so großem Recht; dagegen tadelt man an ihm das Spielende im Ausdruck der Empfindungen. Ist es billig, von einer leichten Gaukelei die Strenge des tragischen Kothurns zu fordern? Warum sollte die Poesie nicht auch ihre Arabesken haben? Ich glaube so sehr als irgend wer ein Feind des Manierierten zu sein; allein man verständige sich über den Grad von Natur und Wahrheit, der von jeder Gattung zu

erwarten steht und einzig darin möglich ist. Die Verse des Quinault haben keine andere Naivetät und Einfalt, als die des Madrigals; wenn sie dann und wann in's Süßliche fallen, so drücken sie andre Male eine schmachtende Zärtlichkeit mit Anmuth und sanftem Wohlklange aus. Die Oper sollte den Zaubergärten Armidens gleichen, von denen Quinault sagt:

Dans ces lieux enchantés la volupté préside;

man sollte aus den wollüstigen Träumen des Gefühls nur zu den Bezauberungen der Phantasie aufgeweckt werden. Wenn man sich einmal statt wirklicher Menschen Wesen denkt, die keine andre Sprache als Gesang haben, so liegt es ganz nahe, sie sich auch als Geschöpfe vorzustellen, die kein andres Geschäft ihres Daseins kennen, als Liebe, dieses auf der Gränze der geistigen und sinnlichen Welt schwebende Gefühl; und die erste Erfindung wird durch die zweite wieder natürlich.

Quinault ist ohne Nachfolger geblieben, und wie tief stehen die heutigen französischen Opern, sowohl in der Erfindung als Ausführung, unter den seinigen! Man hat auf das Heroische und Tragische gedrungen, in einer Gattung, wo die rechte Wirkung davon doch nicht zu erreichen steht. Statt mythologische Stoffe oder aus den Ritter- und Schäfer-Romanen entlehnte mit phantastischer Freiheit zu behandeln, hat man sich an historische nach dem Zuschnitt des Trauerspiels gebunden; und durch diesen schwerfälligen Ernst und die Pedanterei der Regeln hat man es dahin gebracht, daß die Langeweile in der Oper mit bleiernem Scepter regiert. Die Mißstände von Seiten der Musik: die geringe Tauglichkeit der französischen Sprache zur Composition in einem höheren Stil, als in dem leichter Nationalmelodien, die accentlose Willkür der Recitative, die schreiende Bra-

vour der Sänger, überlaßen wir den Kennern dieser Kunst zu rügen.

Bei bescheidneren Ansprüchen befriedigt die komische Oper oder Operette die für sie gültigen Kunstforderungen weit beßer. Schon in Absicht auf die Composition, weil diese hier mehr einen bloß nationalen Ton anstimmen darf und soll. Der Uebergang vom Gesang zur Rede ohne alle musikalische Begleitung oder Erhöhung, den Rousseau als eine unstatthafte Vermischung zweier Darstellungsweisen tadelt, mag dem Ohr mißfallen, auf den Bau der Stücke hat er unstreitig vortheilhaft gewirkt. In den gewöhnlich kaum halb verstandnen, selten mit Aufmerksamkeit angehörten Recitativen läßt sich eine nur mäßig verwickelte Anlage nicht mit gehöriger Klarheit entwickeln. Deswegen wird in der italiänischen Opera buffa die Handlung gänzlich vernachläßigt, und sie bietet nebst der grotesken Ueberladung nur einförmige Situationen dar, die gar nicht aus der Stelle rücken wollen. Die komische Oper der Franzosen hingegen, wiewohl der Raum, welchen die Musik einnimmt, keine gründliche dramatische Entfaltung verstattet, ist für die Wirkung auf der Bühne berechnet, und spricht die Einbildungskraft gefällig an. Der Regelnzwang hat hier die Dichter nicht abgehalten, ihren theatralischen Einsichten zu folgen. Daher fehlt es diesen flüchtigen Hervorbringungen nicht an der Beweglichkeit, dem Leben, dem Reiz, die ich in den kunstgerechteren dramatischen Werken der Franzosen häufig vermiße. Die ausgezeichnete Gunst, womit die Operetten eines Favart, Sedaine und einiger späteren, zum Theil noch lebenden Dichter auch bei uns immer wieder gesehen werden, nachdem das gebietende Ansehen fremder Litteratur längst aufgehört und der deutsche Geschmack sich entschieden gegen das französische Trauerspiel erklärt hat, diese

Gunst läßt sich keineswegs bloß auf die Rechnung der Musik schreiben; es ist in der That poetisches Verdienst darin. Um nur Ein Beispiel aus vielen anzuführen, so stehe ich nicht an, die ganze Reihe von Auftritten in Raoul Sire de Crequy, wo die Kinder des betrunkenen Schließers den Gefangenen befreien, für ein Meisterstück theatralischer Malerei zu erklären. Wie sehr wäre dem Trauerspiel der Franzosen, ja auch ihrem Lustspiel in Hofkleidung nur ein Weniges von dieser Haltung in den Umgebungen, dieser lebendigen Gegenwart, dieser Ergreifung des Augenblicks zu wünschen! In einigen Operetten, z. B. einem Richard Löwenherz, einer Nina, laßen sich unverkennbare romantische Anklänge spüren.

Das Vaudeville ist nur eine Abart der komischen Oper. Der wesentliche Unterschied ist, daß es den Aufwand von Composition, wodurch diese ein musikalisches Ganzes bilden soll, zu entbehren weiß, indem die Lieder für schon bekannte und volksmäßige Melodien eingerichtet sind. Eine musikalische Vervollkommnung ist dieß nun freilich nicht. Das unaufhörliche Ueberhüpfen vom Gesang zur Rede, oft nach wenigen Geigenstrichen und wenigen Worten, die Häufung meist gemeiner, oft aber auch in einem ganz verschiednen Stil gesetzter Liederweisen, bringt ein an italiänische Musik gewöhntes Ohr zur Verzweifelung. Kann man sich hierüber hinwegsetzen, so ist für die Unterhaltung der Lachlustigen nicht selten reichlich gesorgt; selbst in der Wahl einer Melodie und in der Anspielung auf den bekannten Text kann ein witziger Einfall liegen. In früherer Zeit haben zuweilen Schriftsteller, die bedeutendere Ansprüche zu machen hatten, ein Lesage, ein Piron, im Fache des Vaudeville, und zwar für Marionetten gearbeitet. Die aufgeweckten Köpfe, die sich jetzt dieser Gattung widmen, sind außer Paris wenig bekannt, und darum

auch wohl ziemlich unbekümmert. Nicht selten thun sich Mehrere zusammen, um mit rascher Fruchtbarkeit ihre gemeinschaftlichen Einfälle an's Licht zu fördern. Die Parodie neuer Theaterstücke, die Anekdote des Tages, wovon eben alle Müßiggänger der Hauptstadt plaudern, müßen ihnen einen Stoff herleihen, den man nicht versäumen darf gleich frisch zu verzehren. Diese Vaudevilles sind wie die Mücken, die an einem Sommerabende summen, manchmal auch stechen, immer aber fröhlich herumschwärmen, so lange ihnen die Sonne der Gelegenheit scheint. Ein Stück wie die Verzweiflung des Jocrisse, das nach Jahren noch wieder gegeben werden kann, gilt unter diesen Ephemeren schon, und mit Recht, für ein klassisches Werk, das den Kranz der Unsterblichkeit errungen hat. Zwar muß man es von Brunett vorgestellt sehen, dessen Gesicht fast eine Maske, und der in der Rolle des Einfaltspinsels so unerschöpflich ist als Polichinell in der seinigen.

Aus der Betrachtung der scherzhaften, oder aus dem Drolligen und Rührenden gemischten Nebengattungen, wo sich Verfaßer und Zuschauer unbefangen ihren angebornen Neigungen überlaßen, scheint mir zu erhellen, daß, wie bei den Italiänern groteske Mimik, Buffonerie, bei den Engländern Humor, so bei den Franzosen gutmüthige Fröhlichkeit die Grundlage des komischen Witzes ausmacht. Besonders in den unteren Ständen kommt diese Eigenschaft überall zum Vorschein, wo angekünstelte Verderbtheit sie nicht verdrängt.

Was den heutigen Zustand der dramatischen Kunst in Frankreich bezeichnet, kommt fast Alles auf die Bemühungen zurück, ausländische theatralische Freiheiten oder gemischte Gattungen einzuführen. Denn die Hoffnung in den beiden

anerkannten regelrechten Gattungen etwas wahrhaft Neues, das Vorhandene übertroffen, die alten Rahmen reicher ausgefüllt zu sehen, verschwindet immer mehr. Selten erlangt ein neues Werk einen entschiednen Beifall, und im besten Fall dauert dieß nur so lange, bis man gewahr wird, daß doch eigentlich das Wohlbekannte, Schon-da-gewesene mit etwas veränderter Zubereitung aufgetischt worden.

Was jene Bemühungen betrifft, so haben wir Verschiednes übergangen, um es hier nachzuholen. Die bisherigen Angriffe auf die Gültigkeit der französischen Kunstformen, zuerst von de la Motte, dann von Diderot und bis auf Mercier herunter, sind wie Stimmen in der Wüste verhallt, und mußten es, weil die Grundsätze, worauf diese Schriftsteller bauen, in der That alle poetische Form, nicht bloß die conventionelle über den Haufen werfen würden, und weil sie, wie man zu sagen pflegt, das Kind zugleich mit dem Bade ausschütteten. Sie mußten es auch deswegen, weil keiner von ihnen seine Lehre gehörig durch sein Beispiel zu unterstützen wußte. Auch wo sie Recht hatten, brachten sie gleichwohl durch eine falsche Anwendung das Unrecht auf ihre Seite.

Der merkwürdigste unter ihnen ist Diderot, den Lessing den besten Kunstrichter der Franzosen nennt. Ich möchte dagegen behaupten, er sei überhaupt kein Kunstrichter gewesen. Daß er über das Wesen der Poesie und schönen Kunst nicht im Klaren war, indem er ihren Zweck für bloß moralisch hielt, bringe ich dabei nicht in Anschlag: ohne Theorist zu sein, kann man sich zum Kenner gebildet haben. Aber man kann nicht Kenner sein ohne gründliche Bekanntschaft mit den Bedingungen, Mitteln und Stilen einer Kunst; und hier macht Diderot seine Studien und Einsichten sehr

verdächtig. Dieser geistreiche Sophist thut seine Streifzüge in das Gebiet der Kritik mit so ungestümer Uebereilung, daß die Hälfte seiner Streiche in die Luft geht. Das Wahre und das Irrige, das Bekannte und das Neue, das Wesentliche und das Unbedeutende ist so durch einander gemischt, daß der höchste Lobspruch, den man ihm ertheilen kann, der ist, es verlohne dennoch der Mühe, alles dieß zu entwirren. Was er geleistet wißen wollte, war entweder schon geleistet, wenn auch nicht gerade in Frankreich, oder es verdiente nicht geleistet zu werden, oder es war überhaupt unthunlich. Er that sehr wohl, sich gegen die Förmlichkeit und das Festtagswesen der dramatischen Schicklichkeiten, des allzu symmetrischen Versbaues, der Declamation und des Spiels aufzulehnen; aber er verwarf zugleich alle theatralische Erhöhung, und wollte den Personen keine vervollkommte Mittheilungsweise ihres Innern gönnen. Nirgends spricht er den Grund aus, weswegen er im bürgerlichen Trauerspiel die Versification nicht für zuläßig oder die Prosa für vorzüglicher hielt, was nachher Andre, und leider auch Lessing, auf alle dramatische Gattungen ausgedehnt haben; dieser Grund liegt jedoch offenbar in den mißverstandnen Grundsätzen der Täuschung und der Natürlichkeit*). Und wenn er dem rührenden Drama und dem bürgerlichen Trauerspiele, Gattungen, die übrigens recht schätzbar sind, und auch wahrhaft poetisch behandelt werden können, wiewohl es selten geschehen ist, einen ungebührlichen Vorrang einräumte; war es nicht von wegen der

---

*) Entwickelt und widerlegt habe ich sie in einem Aufsatz über das Verhältniß der schönen Kunst zur Natur, im fünften Heft der Zeitschrift Prometheus, herausgegeben von Leo von Seckendorf. [Kritische Schriften v. A. W. v. Schlegel. Berlin. 1828. Bd. II. Nr. XXI.]

Nutzanwendung? Nicht Charaktere und Situationen, sondern Stände und Familien-Verhältnisse sollten nach ihm die Hauptsache sein, um Zuschauern in ähnlichen Ständen und Verhältnissen das Beispiel an's Herz zu legen. Dann wäre es aber um allen freien Kunstgenuß geschehen. Diderot empfahl diese Richtung der Darstellung in derselben Absicht, die den Athenern an einem historischen Trauerspiel aus der Zeitgeschichte mißfiel, und wofür sie den Phrynichus in Strafe nahmen *). Der Anblick eines nächtlichen Brandes kann durch die wunderbaren Beleuchtungen, welche das Spiel der Flammen in die Finsterniß hinein wirft, entzücken; aber wenn das Haus des Nachbars brennt — iam proximus ardet Ucalegon — so wird man schwerlich zu dieser mahlerischen Betrachtung aufgelegt sein.

Man sieht deutlich, wie Diderot, in demselben Maße als er selbst Versuche angestellt hatte, die Segel einzieht. Am verwegensten war er in einer anstößigen Jugendschrift, wo er das ganze tragische System der Franzosen umstürzen wollte; weniger in Gesprächen, die ‚den natürlichen Sohn' begleiten; am gemäßigsten in der dem ‚Hausvater' angehängten Abhandlung. Seine Polemik geht viel zu weit in Hinsicht auf die Formen und die Zwecke der dramatischen Kunst. Auf der andern Seite ist sie längst nicht umfaßend genug: was die Einheiten des Ortes und der Zeit, und die Mischung von Ernst und Scherz betrifft, ist Diderot selbst in nationalen Vorurtheilen befangen.

Die so eben erwähnten beiden Stücke, die bei ihrer Erscheinung ein unverdientes Aufsehen erregten, sind längst gehörig gewürdigt worden. Am Natürlichen Sohn hat schon

---

*) S. Ersten Theil S. 79.

Lessing ein strenges Gericht ausgeübt, ohne noch das ungeschickte Plagiat aus dem Goldoni zu rügen. Den „Hausvater“ nennt er dagegen ein vortreffliches Stück, aber er hat vergeßen sein Urtheil zu rechtfertigen. Laharpe hat dessen fehlerhaften Bau und Unzusammenhang triftig genug gezeigt. Die Ausführung in beiden Stücken ist höchst manieriert: die nichts weniger als natürlichen Personen machen sich durch ihr frostiges Geschwätz von Tugend, das nur Heuchlern geziemen dürfte, und durch die allgemeine Weinerlichkeit unleidlich. Wir Deutschen können mit Recht sagen Hinc illae lacrimae! Daher die nothlosen Thränen, womit unsre Bühne seitdem überschwemmt worden. Auch durch die von ihm aufgebrachte Sitte, das Geberdenspiel weitläuftig vorzuschreiben, hat Diderot der dramatischen Beredsamkeit großen Abbruch gethan. Der Dichter stellt damit gleichsam eine Anweisung auf den Schauspieler aus, statt aus seiner eignen Tasche zu zahlen. (Ich erinnere mich, in einem deutschen Drama, das nicht schlechter ist, als viele andre, folgende Weisung gelesen zu haben „Er blitzt ihn mit den Augen an, und geht ab.“) Alle guten Dramatiker haben sich gewiß immer das Geberdenspiel hinzugedacht; allein wenn der Schauspieler des Unterrichts darüber bedarf, so wird er schwerlich das Talent besitzen, ihn geschickt zu befolgen. Die Reden sollen billig so eingerichtet sein, daß ein einsichtsvoller Schauspieler das rechte Spiel gar nicht verfehlen kann.

Gestehen wir es nur: längst vor Diderot gab es ernstlose Sittengemälde, rührende Dramen und bürgerliche Trauerspiele, und zwar weit beßere, als er aufzustellen vermochte. Voltaire, dem es mit dem eigentlichen Lustspiel nicht recht gelingen wollte, hatte in seinem Verlornen Sohn und der Nanine ein Gemisch von komischen Auftritten und rührenden

Situationen gegeben, woran der letztere Theil recht sehr zu loben ist. La Chaussée hatte das rührende Drama in Frankreich aufgebracht. Alles dieß war in Versen: und warum sollte es nicht? Vom bürgerlichen Trauerspiel, gerade mit der moralischen Richtung, die Diderot verlangte, hatte man in England einige Beispiele, worunter der Spieler, Beverley, in's Französische übertragen ist. Die Periode der Empfindsamkeit hat den rührenden Dramen einigen Vorschub gethan, das bürgerliche Trauerspiel hat aber in Frankreich nie viel Glück gemacht, weil man das Glänzende und Pomphafte zu sehr liebt. In der Melanie von Laharpe (dem man übrigens die treueste Nachbildung eines griechischen Stückes für die heutige Bühne, den Philoktet, verdankt) herrschen die peinlichen Eindrücke, welche die Klippe dieser Gattung sind. Das Stück mag gut sein, um einem Vater, der seine Tochter zum Klosterleben zwingen will, das Gewißen zu schärfen, andern Zuschauern ist die Aengstigung nicht zuzumuthen.

Ungeachtet alles Widerspruches hat Diderot doch in Frankreich eine Art von Schule gestiftet, wozu vornämlich Beaumarchais und Mercier gehören. Der erste hat nur zwei Stücke im Sinne seines Vorgängers geschrieben, die denn auch an denselben Gebrechen kranken: Eugenie, und die strafbare Mutter. Seine Bekanntschaft mit Spanien und dem spanischen Theater gab ihm Veranlaßung in der längst vernachläßigten Gattung des Intriguenstücks etwas Neues auf die Bühne zu bringen. Diese Werke stutzte er mehr durch witzige Einfälle als durch launige Charakteristik, am meisten aber durch Anspielungen auf seine eigne Schriftsteller-Laufbahn auf. Die Anlage des Barbiers von Sevilla ist ziemlich abgedroschen; die Hochzeit des Figaro ist weit künstlicher in der Erfindung, aber frei in den Sitten, und auch in

poetischer Hinsicht wegen vieler fremdartigen Auswüchse zu tadeln. In beiden werden französische Charaktere unter der Verkleidung eines schlecht beobachteten spanischen Costums aufgeführt: wie sehr Beaumarchais gegen die spanischen Sitten und Schicklichkeiten verstoßen, zeigt de la Huerta in der Einleitung zu seinem Theatro Hespañol. Der außerordentliche Beifall, den diese Stücke fanden, sollte schließen laßen, das französische Publikum schätze das Intriguen-Lustspiel nicht so gering, wie die Kunstrichter thun: allein die Mittel, wodurch Beaumarchais gefiel, waren freilich zum Theile der Kunst fremd.

Für eine Erweiterung kann es nicht gelten, wenn Ducis, um seine Landsleute mit dem Shakspeare bekannt zu machen, einige von dessen Trauerspielen nach französischen Regeln gemodelt hat. Man erkennt hier und da „die Glieder des zerrißenen Dichters"; aber Alles ist so verzwängt, entstellt, und aus der ursprünglichen einfachen Fülle in eine kümmerliche Verworrenheit gebracht, daß auch das beinahe wörtlich Beibehaltene meistens seinen ächten Sinn einbüßt. Der Zulauf, den diese Trauerspiele haben, besonders weil sie dem unvergleichlichen Talma einen ungewohnten Spielraum zur Entfaltung seiner Kunst verschaffen, ist indessen immer ein bedeutendes Symptom des Ueberdrußes am Alten, und des Bedürfnisses, stärker erschüttert zu werden.

Da die parisischen Theater jetzt wieder an gewisse Gattungen gebunden sind, und die Poetik hierin einen Berührungspunkt mit der Polizei hat, so bleiben die mancherlei Misch- und Neuerungs-Versuche meistens auf die untergeordneten Bühnen verwiesen. Die Melodramen nehmen darunter eine große Stelle ein. Ein Statistiker des Theaters hat gefunden, daß seit einer Reihe von Jahren die Ausbeute

neuer Hervorbringungen im Trauerspiel und regelmäßigen Lustspiel am geringsten gewesen, im Melodrama aber alles Andre zusammen genommen an Zahl übersteige. Unter Melodrama versteht man nicht, wie bei uns, ein Schauspiel, worin Monologe mit Instrumental-Musik in den Pausen abwechseln, sondern wo in emphatischer Prosa irgend etwas Wunderbares, Abenteuerliches, oder auch sinnliche Handlungen nebst den dazu gehörigen Decorationen und Aufzügen zur Schau gebracht werden. Auf die Neigung hiezu ließe sich etwas Beßeres bauen; denn leider sind die meisten Melodramen bis zur Abgeschmacktheit roh, und gleichsam Fehlgeburten des Romantischen.

In der Sphäre der eigentlichen dramatischen Litteratur verdienen unstreitig die Arbeiten eines Lemercier die Aufmerksamkeit der Kenner. Dieser talentvolle Mann strebt die bisherigen Gränzen nach allen Seiten hin zu durchbrechen, und liebt seine Kunst so leidenschaftlich, daß er sich dabei nicht abschrecken läßt; wiewohl fast jede neue Unternehmung von ihm das Parterre in einen wahren Kriegszustand versetzt. Seit diese Vorlesungen gehalten wurden, ist durch die Aufführung seines Christoph Columbus im Theater zu Paris ein solcher Tumult entstanden, daß mehrere Verfechter des Boileau in ihrem Berufe zerbläute Glieder davon trugen. Sie hatten Recht, wie Verzweifelte zu kämpfen, denn machte dieß Schauspiel Glück, so schien es um die geheiligten Einheiten nnd um den guten Geschmack in Sonderung des Heroischen und Niedrigen geschehen zu sein. Der erste Aufzug spielt im Hause des Columbus, der zweite am Hofe der Isabella, der dritte und letzte auf dem Schiffe in der Nähe der neuen Welt. Der Dichter hat darstellen wollen, wie der Erfinder eines großen Gedankens überall durch die

Beschränktheit und Gemeinheit der Menschen gehemmt wird, aber durch seine Begeisterung gestärkt Alles überwindet. In seinem Hause und bürgerlichen Zirkel hält man den Columbus für verrückt, am Hofe erlangt er mit Noth laue Unterstützung; auf seinem Schiffe droht eine Meuterei auszubrechen, als man eben die gesuchten Küsten erblickt, und der Ruf „Land! Land!" das Stück endigt. Alles dieß ist sehr künstlerisch gedacht und entworfen, in der Ausführung möchte noch Manches zu wünschen übrig sein. In einem andern bisher weder aufgeführten noch gedruckten Stücke, welches ich den Verfaßer vorlesen hörte, la journée des dupes, hat er eine unter diesem Namen bekannte mißlungene Hofkabale gegen den Cardinal Richelieu mit historischer Treue in Absicht auf die Umstände und den Zeitgeist geschildert. Es ist ein politisches Lustspiel, worin der Lumpensammler wie der König seinem Stande gemäß spricht. Wie kleinliche Triebfedern sich zu Bewirkung einer großen Staatsbegebenheit verbinden oder durchkreuzen, dann die Verstellung der Personen gegen Andre und sogar gegen sich selbst, und die Umstimmung ihres Tones nach den Begebenheiten, mit einem Worte die ganze innere Seite des politischen Kartenspiels hat der Dichter mit großer Feinheit aufgedeckt.

Alles Obige scheint anzudeuten, daß die Neigungen eines französischen Publikums, wo es die aus Boileaus poetischer Kunst eingelernten Pflichten des Geschmacks vergißt, den dramatischen Freiheiten andrer Nationen nicht so ganz entgegengesetzt sein möchten, und daß es mehr der Aberglaube an das Ansehen hergebrachter Meinungen ist, was das alte enge System aufrecht erhält.

Die Schauspielkunst ist in Frankreich besonders im höheren Lustspiel und im Trauerspiel seit langer Zeit zu

einem hohen Grade von Ausbildung gediehen. An äußerm Anstande, Gewandtheit, Sicherheit des Gedächtnisses und ungemeiner Uebung im richtigen und zierlichen Vortrage der Verse dürften die beßern französischen Schauspieler schwer zu übertreffen sein. Sie wenden unglaubliche Anstrengungen an, um zu gefallen: jeden Augenblick, den sie auf der Bühne zubringen, suchen sie als eine kostbare Vergünstigung zu benutzen. Freilich nöthigt sie der äußerst ekle Geschmack eines parisischen Parterres und die heilsame Strenge der Journalisten zu nie nachlaßendem Wetteifer; auch das ist für ihre Kunst vortheilhaft, daß so viele klassische Werke, welche man sich niemals müde sieht, seit Menschenaltern im Besitz der Bühne sind. Da die Zuschauer diese beinahe auswendig wißen, so kann ihre ganze Aufmerksamkeit auf die Ausführung gerichtet sein, und jede verfehlte Silbe wird gerügt.

Im höheren Lustspiel giebt die gesellige Feinheit der Nation ihren Schauspielern einen großen Vorzug. Was aber die tragische Darstellung betrifft, so sollte die Schauspielkunst immer dem Geiste der dichterischen Compositionen gemäß sein, und ich zweifle, ob die französische dieß leistet, und ob die Urheber der Trauerspiele, besonders die aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten, in den jetzigen Darstellungen sich so ganz wieder erkennen würden.

Die tragische Mimik und Recitation der Franzosen schwankt zwischen zwei entgegengesetzten Aeußersten, wovon das erste allerdings durch den herrschenden Ton der Stücke veranlaßt wird, das zweite vielmehr im Widerspruch damit zu stehen scheint: zwischen abgezirkelter Förmlichkeit und ausschweifendem Ungestüm. Jene mochte ehedem überwiegend sein, dieser ist es jetzt.

Man höre Voltaires Beschreibung, wie zu Ludwigs des

Vierzehnten Zeiten Augustus seine Rede an den Cinna und Maximus hielt. Augustus kam mit dem Gange eines Eisenfressers angeschritten, er hatte eine viereckige Perücke auf, die ihm vorn bis auf den Gürtel herunterhieng, diese Perücke war mit Lorbeerblättern gespickt, darauf trug er einen großen Hut mit einer doppelten Reihe rother Federn. Er setzte sich auf einen ungeheuren Lehnstuhl mit zwei Stufen, Cinna und Maximus auf zwei kleine Seßel, und die schwülstige Declamation entsprach vollkommen dem Prunk, womit er sich ankündigte. Da man damals und noch lange nachher die Tragödien in ganz neumodiger Hoftracht, mit großer Halskrause, Degen und Hut aufführte, so gehörten dazu freilich nur solche Bewegungen, wie sie in einem Vorzimmer erlaubt sind, oder bedeutungslose Schnörkel mit den Armen, und es galt schon für einen kühnen Theaterstreich, wenn in der letzten Scene des Polyeukt Severus, um dem Felix seine Verrätherei vorzurücken, mit dem Hut auf dem Kopfe hereinkam, und dieser ihn mit dem Hut unter dem Arme anhörte.

Indessen finden sich schon frühzeitig Beispiele von der entgegengesetzten Ausschweifung. In der Mariamne des Mairet, eines älteren Dichters als Corneille, hat sich einmal ein Schauspieler als Herodes todtgeschrieen. Das heißt in der That „den Herodes überheroden.“ Als Voltaire eine Schauspielerin, ich weiß nicht welche tragische Rolle einlernen ließ, sagte diese „Ei, mein Herr, wenn ich so spielte, würde man sagen, ich hätte den Teufel im Leibe.“ — „Das ist eben das Rechte,“ erwiederte Voltaire, „eine Schauspielerin muß den Teufel im Leibe haben.“ — Dieser Ausdruck beweist wenigstens keinen sehr regen Sinn für jene Würde und Anmuth, welche in einer idealischen

Darstellung, wofür sich das französische Trauerspiel giebt, auch unter der wildesten Zerrüttung nicht verloren gehen darf.

Ich fand zuweilen selbst im Spiel der vortrefflichsten heutigen Schauspieler plötzliche Sprünge von der feierlichen Abgemeßenheit in der Recitation und dem Geberdenspiel, die der Ton der Composition im Ganzen fordert, zu einem wirklich convulsivischen Ungestüm der Leidenschaft, ohne daß dieser Abstand durch die Mittelgrade gehörig vorbereitet und verschmolzen wäre. Es leitet sie dabei wohl ein dunkles Gefühl, daß die conventionellen Formen der Poesie meistens die natürliche Bewegung hemmen; wenn der Dichter sie nun irgendwo davon freiläßt, so entschädigen sie sich, und laden dem seltnen Augenblicke der Hingerißenheit gleichsam das ganze Uebermaß vom Leben auf, das zurückgedrängt worden war, und gleichmäßig über das Ganze verbreitet sein sollte. Daher jene krampfhafte schreiende Heftigkeit. An Bravour laßen sie es nicht fehlen, wohl aber geht ihnen oft die innigere Wahrheit ab. Ueberhaupt betrachten sie ihre Rollen (hierin macht nur etwa der geniale Talma eine Ausnahme, der überhaupt einzig ist) mehr wie ein Mosaik von glänzenden Stellen, sie suchen mehr jedes Einzelne unabhängig vom andern geltend zu machen, als daß sie auf den unsichtbaren Mittelpunkt des Charakters zurückgehen, und alle Aeußerungen nur als eben so viele Ausstrahlungen davon behandeln sollten. Sie fürchten immer zu wenig zu thun, deshalb sind sie zum gehaltnen Spiel, zum beredten Schweigen, wo sich unter scheinbarer äußerer Ruhe die tiefsten Bewegungen des Gemüths verrathen, am wenigsten berufen. Indessen machen ihnen ihre Dichter auch selten diese Aufgabe, und wenn in deren Werken nicht die

Befugniß zu jener oben gerügten Ueberschreitung alles Maßes im gewaltsamen Ausdruck der Leidenschaft liegt, so veranlaßen sie allerdings die mehr auf der Oberfläche glänzende als aus der Tiefe dringende Darstellung des Schauspielers*).

---

*) Man sehe über die französische Schauspielkunst einen mit eben so feinem als gründlichem Beobachtungsgeiste geschriebenen Aufsatz des Herrn von Humboldt des ältern in Goethes Propyläen.

Fünfundzwanzigste Vorlesung.

Zusammenstellung der englischen und spanischen Bühne. Vom Geist des romantischen Schauspiels. Shakspeare.

Unserm gleich anfangs vorgelegten Plane gemäß haben wir uns jetzt mit dem englischen und spanischen Theater zu beschäftigen. Wir wurden im Vorhergehenden schon verschiedentlich veranlaßt, bald das eine, bald das andre beiläufig zu erwähnen, theils um manche Begriffe durch den Gegensatz in ein helleres Licht zu setzen, theils wegen des Einflußes, den sie nach außen hin verbreitet haben. Sowohl die Engländer als die Spanier besitzen eine sehr reiche dramatische Litteratur; beide haben eine Menge fruchtbarer und talentvoller Schauspieldichter gehabt, worunter auch die weniger bewunderten und berühmten, im Ganzen genommen, ungemeines Geschick für dramatische Belebung und Einsicht in das Wesen theatralischer Wirkung beweisen. Die Geschichte ihres Theaters hat keinen Zusammenhang mit der des italiänischen und französischen, denn es hat sich ganz ohne fremde Einwirkung aus eigner Kraftfülle entwickelt: die Versuche, es auf Nachahmung der Alten oder gar der Franzosen zurückzuführen, sind entweder ohne Folgen geblieben,

oder erst sehr spät in den Zeiten des Verfalls zum Vorschein gekommen. Die Ausbildung dieser beiden Bühnen ist ebenfalls unabhängig von einander; die spanischen Dichter haben die englischen durchaus nicht gekannt, und bei diesen konnte ich in der älteren und bedeutendsten Periode noch keine Spur der Bekanntschaft mit spanischen Schauspielen (wiewohl allerdings mit Novellen und Romanen) entdecken; erst in der Zeit Carls des Zweiten finden sich Uebersetzungen aus dem Calderon.

Es haben unter dem Menschengeschlecht so vielfältige Mittheilungen von Jahrhundert zu Jahrhundert und von Nation zu Nation stattgefunden, und der menschliche Geist ist mehrentheils so träge zum Erfinden, daß das Ursprüngliche in jedem Fache geistiger Bemühungen überall eine seltne Erscheinung ist. Wir sind begierig zu sehen, wie es gerathen wird, wenn unternehmende Köpfe, unbekümmert darum, daß etwas schon anderswo in hoher Vollkommenheit vorhanden gewesen, sich bestreben es ganz von vorn wieder zu erfinden; wenn sie den Grund des neuen Gebäudes auf eignem Boden legen, und alle Zurüstungen, alles Baugeräth aus eignen Mitteln herbeischaffen. Wir theilen gewissermaßen die Freude des Gelingens, wenn wir sie rasch von der anfänglichen Unbeholfenheit und Bedürftigkeit zu fertiger Meisterschaft fortschreiten sehen. Diesen anziehenden Anblick würde uns die Geschichte des griechischen Theaters gewähren, wenn uns dessen roheste Anfänge aufbewahrt wären, die noch gar nicht einmal aufgeschrieben wurden: allein es ist leicht, aus der Vergleichung des Aeschylus mit dem Sophokles weiter zurück zu schließen. Die Griechen hatten ihre Schauspielkunst von keinem andern Volke ererbt oder entlehnt, sie war ursprünglich und einheimisch, und eben darum konnte

sie eine lebendige Wirkung hervorbringen. Hiemit hatte es schon eine Endschaft erreicht, als Griechen Griechen nachahmten, nämlich als die alexandrinischen Dichter nach den großen Mustern gelehrt und kritisch Dramen ausarbeiten. Bei den Römern trat das Gegentheil ein: sie hatten Form und Gehalt ihrer Schauspiele von den Griechen überkommen, sie versuchten es nie, hierin mündig zu werden und ihre eigne Sinnesart auszusprechen; deswegen nehmen sie auch in der Geschichte der dramatischen Kunst eine so unbedeutende Stelle ein. Unter den Völkern des neueren Europa haben bis jetzt nur die Engländer und Spanier (die deutsche Schaubühne ist erst im Werden) ein durchaus originales, nationales und in seiner eigenen Gestalt zu einer festen Ausbildung gediehenes Theater.

Jene Kunstrichter, welche die Alten auf solche Weise für musterhaft halten, daß in der Poesie wie in allen übrigen Künsten kein Heil zu hoffen sei außer auf dem Wege der Nachahmung, behaupten, jene eben genannten Nationen haben gerade deswegen, weil sie diesen Weg nicht betreten, lauter regellose Werke auf die Bühne gefördert, die durch einzelne schöne Züge glänzen mögen, an denen aber die barbarische Formlosigkeit des Ganzen immer verwerflich bleibe. Wir haben über diese Ansicht schon im Eingange gegenwärtiger Vorlesungen das Nöthige im Allgemeinen erinnert, müßen uns aber hier noch etwas näher damit einlaßen.

Wäre die Behauptung richtig, so würde Alles, was die Werke der vollendetsten englischen und spanischen Dramatiker, eines Shakspeare und Calderon, unterscheidet, sie bloß unter die Alten herabsetzen; sie würden auf keine Weise für die Theorie wichtig sein, und könnten höchstens durch die Annahme merkwürdig scheinen, der Eigensinn dieser Nationen,

sich durchaus nicht nach den Regeln bequemen zu wollen, möchte den Dichtern desto unbeschränkteren Spielraum gelaßen haben, ihre angestammte Originalität, wiewohl gleichsam hinter dem Rücken der Kunst, zu offenbaren. Allein selbst diese Annahme dürfte bei näherer Beleuchtung sehr zweifelhaft werden. Der dichterische Geist bedarf allerdings einer Umgränzung, um sich innerhalb derselben mit schöner Freiheit zu bewegen, wie es alle Völker schon bei der ersten Erfindung des Silbenmaßes gefühlt haben; er muß nach Gesetzen, die aus seinem eignen Wesen herfließen, wirken, wenn seine Kraft nicht in's Leere hinaus verdunsten soll.

Formlos zu sein darf also den Werken des Genius auf keine Weise gestattet werden, allein es hat damit auch keine Gefahr. Um dem Vorwurfe der Formlosigkeit zu begegnen, verständige man sich nur über den Begriff der Form, der von den Meisten, namentlich von jenen Kunstrichtern, welche vor Allem auf steife Regelmäßigkeit dringen, nur mechanisch, und nicht, wie er sollte, organisch gefaßt wird. Mechanisch ist die Form, wenn sie durch äußre Einwirkung irgend einem Stoffe bloß als zufällige Zuthat, ohne Beziehung auf dessen Beschaffenheit ertheilt wird, wie man z. B. einer weichen Masse eine beliebige Gestalt giebt, damit sie solche nach der Erhärtung beibehalte. Die organische Form hingegen ist eingeboren, sie bildet von innen heraus, und erreicht ihre Bestimmtheit zugleich mit der vollständigen Entwickelung des Keimes. Solche Formen entdecken wir in der Natur überall, wo sich lebendige Kräfte regen, von der Krystallisation der Salze und Mineralien an bis zur Pflanze und Blume und von dieser bis zur menschlichen Gesichtsbildung hinauf. Auch in der schönen Kunst, wie im Gebiete der Natur, der höchsten Künstlerin, sind alle ächten Formen organisch, d. h. durch

den Gehalt des Kunstwerkes bestimmt. Mit Einem Worte, die Form ist nichts anders, als ein bedeutsames Aeußres, die sprechende, durch keine störenden Zufälligkeiten entstellte Physiognomie jedes Dinges, die von dessen verborgnem Wesen ein wahrhaftes Zeugniß ablegt.

Hieraus leuchtet ein, daß der unvergängliche, aber gleichsam durch verschiedne Körper wandernde Geist der Poesie, so oft er sich im Menschengeschlechte neu gebiert, aus den Nahrungsstoffen eines veränderten Zeitalters sich auch einen anders gestalteten Leib zubilden muß. Mit der Richtung des dichterischen Sinnes wechseln die Formen, und wenn man die neuen Dichterarten mit den alten Gattungsnamen belegt, und sie nach deren Begriffe beurtheilt, so ist dieß eine ganz unbefugte Anwendung von dem Ansehen des klassischen Alterthums. Niemand soll vor einer Gerichtsbarkeit belangt werden, unter die er nicht gehört. Wir können gern zugeben, die meisten dramatischen Werke der englischen und spanischen Dichter seien im Sinne der Alten weder Tragödien, noch Komödien: es sind eben romantische Schauspiele. Daß die Bühne eines Volkes, welches bei deren Gründung und Ausbildung von fremden Vorbildern nichts gewußt, noch wißen wollen, viel Eignes und Abweichendes haben wird, sogar seltsam Abstechendes gegen die Theater andrer Nationen, die dabei ein gemeinschaftliches Muster der Nachahmung vor Augen gehabt: dieß wird schon jedermann voraussetzen, und das Gegentheil würde eher befremdlich scheinen. Wenn aber die gleichzeitig entstandnen und dennoch einander unbekannt gebliebenen Bühnen zweier Völker, die in physischer, moralischer, politischer und religiöser Hinsicht so weit von einander abstehen, wie die Engländer und Spanier, neben den äußern und innern Verschiedenheiten die

auffallendsten Züge der Verwandtschaft an sich tragen, so muß wohl der Gedankenloseste auf diese Erscheinung aufmerksam werden, und es wird sich ihm natürlich die Vermuthung aufdrängen, bei der Entwickelung beider habe dasselbe oder wenigstens ein gleichartiges Princip obgewaltet. Indessen ist diese Zusammenstellung des englischen und des spanischen Theaters in ihrem gemeinschaftlichen Gegensatz mit aller dramatischen Litteratur, die aus Nachahmung der Alten erwachsen, so viel wir wißen, noch niemals versucht worden. Könnte man einen Landes- und Zeit-Genoßen und verständigen Bewunderer des Shakspeare, und einen andern des Calderon wieder auferwecken, und sie mit den Werken des ihnen fremden Dichters bekannt machen, so würden beide, mehr von einem nationalen als allgemeinen Gesichtspunkte ausgehend, ohne Zweifel sich nur mit Mühe hinein versetzen, und viel dagegen einzuwenden haben. Hier muß nun die vermittelnde Kritik*) eintreten, die vielleicht von einem Deutschen am besten ausgeübt werden kann, der weder in englischer noch in spanischer Nationalität befangen, aber einer wie der andern durch Neigung befreundet ist, und durch keine Eifersucht gehindert wird, das Große, was früher geleistet worden, anzuerkennen.

---

*) Dieses schicklichen Ausdrucks hat sich, wo wir nicht irren, Herr Adam Müller in seinen Vorlesungen über deutsche Wißenschaft und Litteratur zuerst bedient. Wenn er sich aber für den Erfinder der Sache selbst ausgiebt, so ist dieß, auf's gelindeste gesagt, ein Irrthum. Längst vor ihm hatten andre Deutsche versucht, den Widerstreit des Geschmacks zwischen Zeitaltern und Nationen auszugleichen, und aller ächten Poesie und Kunst die gehörige Anerkennung zu verschaffen. Zwischen Gut und Schlecht ist freilich keine Vermittlung möglich.

Die Aehnlichkeit des englischen und spanischen Theaters besteht nicht bloß in der kühnen Vernachläßigung der Einheiten von Ort und Zeit, und in der Vermischung komischer und tragischer Bestandtheile: was man immer noch als bloß verneinende Eigenheiten betrachten könnte, daß sie sich nämlich nicht nach den Regeln und der Vernunft (in der Meinung gewisser Kunstrichter gleichbedeutende Wörter) hätten fügen wollen oder können; sondern sie liegt weit tiefer im innersten Gehalt der Dichtungen, und in den wesentlichen Beziehungen, wodurch jene abweichende Form ein wahres Erforderniß wird, die mit ihrer Gültigkeit zugleich ihre Bedeutung erhält. Was sie mit einander gemein haben, ist der Geist der romantischen Poesie, dramatisch ausgesprochen. Doch damit wir uns gleich mit der gehörigen Einschränkung erklären, so ist unsers Erachtens das spanische Theater bis zu seinem Verfall seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts fast durchgehends romantisch; das englische ist es nur in seinem Stifter und größten Meister, Shakspeare, auf vollkommne Weise: in den späteren ist das romantische Princip mehr oder weniger ausgeartet oder ganz verloren gegangen, wiewohl die kraft dessen eingeführten Verfahrungsweisen der dramatischen Darstellung dem Aeußern nach ziemlich beibehalten worden sind. Wie sich dennoch hiebei die verschiedne Sinnesart zweier Völker offenbart hat, eines nördlichen und eines südlichen; jenes mit einer ahndungsvollen, dieses mit einer glühenden Einbildungskraft begabt; jenes mit grübelndem Ernst in sich gekehrt, dieses durch rege Leidenschaftlichkeit nach außen getrieben: das wird am besten am Schluße dieses Abschnittes in einer Parallele zwischen den zwei einzig großen Dichtern, Shakspeare und Calderon, zusammengefaßt werden können.

Ueber den Ursprung und das Wesen des Romantischen sprach ich in der ersten Vorlesung, und will hier nur weniges in Erinnerung bringen. Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische gefällt sich in unauflöslichen Mischungen; alle Entgegengesetzten, Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahndung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod, verschmilzt sie auf das innigste mit einander. Wie die ältesten Gesetzgeber ihre ordnenden Lehren und Vorschriften in abgemeßenen Weisen ertheilten; wie dieß schon vom Orpheus, dem ersten Besänftiger des noch wilden Menschengeschlechts, fabelhaft gerühmt wird: so ist die gesammte alte Poesie und Kunst gleichsam ein rhythmischer Nomos, eine harmonische Verkündigung der auf immer festgestellten Gesetzgebung einer schön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in sich abspiegelnden Welt. Die romantische hingegen ist der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schooße sich verbirgt: der beseelende Geist der ursprünglichen Liebe schwebt hier von Neuem über den Waßern. Jene ist einfacher, klarer, und der Natur in der selbständigen Vollendung ihrer einzelnen Werke ähnlicher; diese, ungeachtet ihres fragmentarischen Ansehens, ist dem Geheimniß des Weltalls näher. Denn der Begriff kann nur Jedes für sich umschreiben, was doch der Wahrheit nach niemals für sich ist; das Gefühl wird Alles in Allem zugleich gewahr.

Was nun die dichterische Gattung betrifft, womit wir uns hier beschäftigen, so verglichen wir die antike Tragödie mit einer Gruppe in der Skulptur, die Figuren entsprechen

dem Charakter, ihre Gruppierung der Handlung, und hierauf ist, als auf das einzige Dargestellte, die Betrachtung bei beiden Arten von Kunstwerken ausschließlich gerichtet. Das romantische Drama denke man sich hingegen als ein großes Gemälde, wo außer der Gestalt und Bewegung in reicheren Gruppen auch noch die Umgebung der Personen mitabgebildet ist, nicht bloß die nächste, sondern ein bedeutender Ausblick in die Ferne, und dieß alles unter einer magischen Beleuchtung, welche den Eindruck so oder anders bestimmen hilft.

Ein solches Gemälde wird weniger vollkommen begränzt sein, als die Gruppe, denn es ist wie ein ausgeschnittenes Bruchstück aus dem optischen Schauplatze der Welt. Indessen wird der Maler durch die Einfaßung der Vorgründe, durch das gegen die Mitte gesammelte Licht und andre Mittel den Blick gehörig festzuhalten wißen, daß er weder über die Darstellung hinausschweife, noch etwas in ihr vermiße.

In der Abbildung der Gestalt kann die Malerei nicht mit der Skulptur wetteifern, weil jene sie nur durch eine Täuschung und aus einem einzigen Gesichtspunkte auffaßt; dagegen ertheilt sie ihren Nachahmungen mehr Lebendigkeit durch die Farbe, die sie besonders in den feinsten Abstufungen des geistigen Ausdrucks in den Gesichtern zu benutzen weiß. Auch läßt sie durch den Blick, welchen die Skulptur doch immer nur unvollkommen geben kann, weit tiefer im Gemüth lesen, und dessen leiseste Regungen vernehmen. Ihr eigentlicher Zauber liegt endlich darin, daß sie an körperlichen Gegenständen sichtbar macht was am wenigsten körperlich ist, Licht und Luft.

Gerade dergleichen Schönheiten sind dem romantischen Drama eigenthümlich. Es sondert nicht strenge, wie die alte

Tragödie, den Ernst und die Handlung unter den Bestandtheilen des Lebens aus; es faßt das ganze bunte Schauspiel desselben mit allen Umgebungen zusammen, und indem es nur das zufällig neben einander Befindliche abzubilden scheint, befriedigt es die unbewußten Forderungen der Phantasie, vertieft uns in Betrachtungen über die unaussprechliche Bedeutung des durch Anordnung, Nähe und Ferne, Kolorit und Beleuchtung harmonisch gewordnen Scheines, und leiht gleichsam der Aussicht eine Seele.

Der Wechsel der Zeiten und Oerter, vorausgesetzt, daß sein Einfluß auf die Gemüther mitgeschildert ist, und daß er der theatralischen Perspektive in Bezug auf das in der Ferne Angedeutete oder von deckenden Gegenständen halb Versteckte zu statten kommt; der Kontrast von Scherz und Ernst, vorausgesetzt, daß sie im Grade und der Art ein Verhältniß zu einander haben; endlich die Mischung der dialogischen und lyrischen Bestandtheile, wodurch der Dichter es in der Gewalt hat, seine Personen mehr oder weniger in poetische Naturen zu verwandeln, sind nach meiner Ansicht im romantischen Drama nicht etwa bloße Licenzen, sondern wahre Schönheiten. In allen diesen Punkten, und noch in manchen andern, werden wir die englischen und spanischen Werke, welche vorzugsweise diesen Namen verdienen, einander vollkommen ähnlich finden, wie weit sie auch sonst von einander abstehen mögen.

Wir handeln zuerst vom englischen Theater, weil es früher zur Reife gediehen ist als das spanische. Bei beiden müßen wir uns insbesondere mit Shakspeare und Calderon beschäftigen, aber in umgekehrter Ordnung. Shakspeare steht unter den Engländern voran; was etwa über die früheren oder gleichzeitigen Alterthümer der englischen Bühne zu be-

merken ist, wird sich bei der Uebersicht ihrer Geschichte nachholen laßen. Calderon aber hat viele Vorgänger gehabt, er ist zugleich der Gipfel und beinahe der Beschluß der dramatischen Kunst unter den Spaniern.

Indem ich hier in der Kürze, welche der Umfang meines Vorhabens mir auferlegt, von einem Dichter reden soll, auf dessen Studium ich mehrere Jahre meines Lebens verwandt habe, befinde ich mich in einiger Verlegenheit. Ich weiß nicht, wo ich anfangen soll, weil ich gar nicht würde aufhören können, wenn ich Alles sagen wollte, was ich bei seinen Werken empfunden und über sie gedacht habe. So wie bei einem Menschen, so macht auch vielleicht bei einem Dichter die allzuvertraute Bekanntschaft ungeschickt, sich in die Lage Anderer zu versetzen, die ihn erst kennen lernen: man ist an seine auffallenden Eigenheiten zu sehr gewöhnt, um ihren ersten Eindruck beurtheilen zu können. Dagegen sollte man von seiner Handelsweise, seinen geheimeren Absichten und der Bedeutung seines ganzen Thuns genauere Rechenschaft abzulegen wißen, als Andere.

Shakspeare ist der Stolz seiner Nation. Ein neuerer Dichter hat ihn mit Recht den Genius der brittischen Insel genannt. Er war schon der Liebling seiner Zeitgenoßen, und nach dem Zwischenraume des puritanischen Fanatismus, der ungefähr ein Menschenalter nach ihm eintrat und alle freie Geistesbildung verbannte, nach der Regierung Karls des Zweiten, während welcher man ihn entweder gar nicht oder sehr entstellt auf die Bühne brachte, ist sein Ruhm etwa zu Anfange des vorigen Jahrhunderts aus dem Dunkel der Vergeßenheit glänzender auferstanden; er wuchs seitdem immer mit dem Fortgange der Zeiten, und wird auch in den folgenden Jahrhunderten, dieß sage ich mit größter Zuversicht

voraus, fortfahren gewaltig anzuwachsen, wie eine von den Alpen herunterrollende Schneelawine. Als eine bedeutende Ausbreitung seines Ruhmes dürfen wir wohl die enthusiastische Aneignung wie eines, obgleich in der Fremde gebornen, Landsmannes anrechnen, womit er in Deutschland aufgenommen worden ist, seit man ihn kennt. Für das südliche Europa bleibt vielleicht die Sprache, und die Unmöglichkeit ihn treu zu übersetzen *), ein unüberwindliches Hinderniß der allgemeinen Anerkennung. In England wetteiferten die größten Schauspieler in Shakspeares Rollen, die Buchdrucker erschöpften sich in prächtigen Ausgaben seiner Werke, die Maler in Darstellungen seiner Scenen. Shakspearen ist, wie dem Dante, die hier vielleicht unentbehrliche, obwohl lästige Ehre zu Theil geworden, als ein klassischer Autor des Alterthums behandelt zu werden. Man hat die ältesten Ausgaben sorgfältig verglichen, und wo die Lesearten verderbt schienen, mancherlei Verbeßerungen versucht; man hat eine ganze vergeßene Litteratur aus jener Zeit aufgestöbert, um etwas zur Erklärung von Shakspeares Ausdrücken und Anspielungen Dienliches darin zu finden. Der Ausleger sind so viele auf einander gefolgt, daß ihre Arbeiten nebst den kritischen Streitigkeiten, Widerlegungen, Rechtfertigungen u. s. w., eine nicht unbeträchtliche Bibliothek ausmachen. Diese Bemühungen sind Lobes und Dankes werth; vorzüglich die historischen Untersuchungen über die Quellen, woraus Shakspeare seine Stoffe geschöpft, über die damalige Ver-

*) Diese Unmöglichkeit tritt für Frankreich ebenfalls ein. Denn man glaube ja nicht, daß eine wörtliche Uebertragung deshalb schon eine treue sei. Wie schlecht Voltaire einige Stellen des Hamlet, und die ersten Aufzüge des Julius Cäsar in reimlose Alexandriner übersetzt, hat Mrs. Montague zur Genüge gezeigt.

faßung der Schaubühne, und dergleichen mehr. Allein schon in Hinsicht auf die bloß philologische Kritik kann ich häufig nicht gleicher Meinung mit den Commentatoren sein. Wo sie es aber vollends unternehmen, über den Dichter als solchen zu reden, ihn zu beurtheilen, zu meistern, da muß ich mich gänzlich von ihnen trennen. Fast nirgends finde ich das Rechte, geschweige das Erschöpfende gesagt, und diese Kritiker scheinen mir nur stammelnde Dolmetscher jener allgemeinen an Vergötterung gränzenden Bewunderung ihrer Landsleute zu sein. Es mag in England auch Leute geben, die eben so denken; wenigstens hat ein satirischer Dichter den Shakspeare im Verhältniß zu seinen Auslegern als den Aktäon geschildert, der von seinen eignen Hunden zu Tode gehetzt wird, und indem er in Ausführung dieses Bildes den Ovid parodiert, eine der Frauen, die über den großen Dichter geschrieben, als die klaffende Lycisca bezeichnet.

Wir wollen zuvörderst einige falsche Ansichten wegräumen, um die Stätte für unsre Huldigung zu reinigen und uns ihr alsdann um so freier hingeben zu können.

Nach allen Stimmen zu urtheilen, die von dorther noch zu uns herüberhallen, wußten die Zeitgenoßen Shakspeares gar wohl, was sie an ihm hatten; sie fühlten und verstanden ihn beßer als die meisten, die späterhin sich haben vernehmen laßen. Eins von den Lobgedichten, womit man damals die Herausgabe eines Schriftstellers zu begleiten pflegte, und noch dazu von einem Ungenannten, gehört zu dem schönsten und treffendsten, was je über den Dichter gesagt worden. (Es fängt an mit den Worten: A mind reflecting ages past, und ist unterzeichnet: J. M. S.) Indessen kam schon frühzeitig die Vorstellung in Gang, Shakspeare sei ein rohes Genie gewesen, und habe blindlings unzusammenhängende Dichtungen

auf gut Glück hingeschüttet. Ben Jonson, ein jüngerer Zeitgenoße und Nebenbuhler Shakspeares, der im Schweiße seines Angesichts, aber mit geringem Erfolg das englische Schauspiel nicht romantisch, sondern nach dem Muster der Alten zu bilden strebte, meinte, er habe nicht genug ausgestrichen, und weil er wenig Schulgelehrsamkeit beseßen, verdanke er der Natur mehr als der Kunst. Auch der gelehrte und zuweilen etwas pedantische Milton stimmt in diesen Ton ein, wenn er sagt: *) „Unser süßer Shakspeare, das „Kind der Phantasie, wirbelt seine angebornen wilden Wald„gesänge." Doch gereicht es ihm zur Ehre, Shakspeares Süßigkeit, die verkannteste unter seinen Eigenschaften, empfunden zu haben. Die neueren Herausgeber, sowohl in ihren Vorreden, die jedoch als rhetorische Uebungen im Lobpreisen des Dichters gemeint sind, als in ihren einzelnen Bemerkungen, gehen viel weiter. Nicht nur geben sie die Regellosigkeit seiner Stücke nach gar nicht auf sie anwendbaren Grundsätzen zu, sondern sie beschuldigen ihn des Bombastes, einer verworrenen, ungrammatischen, witzelnden Schreibart, und der verkehrtesten Possenreißerei. Pope behauptet, er habe gewiß beßer, aber vielleicht auch schlechter, als irgend ein Andrer, geschrieben. Alle Auftritte und Stellen, die seinem kleinlichen Geschmacke nicht zusagten, wollte er auf die Rechnung verfälschender Schauspieler setzen, und war auf dem besten Wege, wenn man ihn gehört hätte, uns einen schmählich verstümmelten Shakspeare zu bescheren. Man darf sich also nicht wundern, wenn die Ausländer, die Deutschen der neuesten Zeit ausgenommen **),

*) Our sweetest Shakspeare, fancy's child,
Warbles his native woodnotes wild.

**) Zuerst hat Lessing im gebührenden Tone über Shakspeare gesprochen, aber leider viel zu wenig gesagt, weil in der Zeit, als

solche Urtheile nach ihrer Unkenntniß übertreiben. Sie reden von Shakspeares Schauspielen als abenteuerlichen Ungeheuern, die nur in einer wüsten, barbarischen Zeit von einem beinah verbrannten Gehirn an's Licht gefördert werden mochten; und Voltaire schlägt dem Faße den Boden ein, indem er sich erdreistet zu sagen; Hamlet, das tiefsinnige Meisterwerk des philosophischen Dichters, „scheine von einem besoffenen „Wilden herzurühren“. Daß Ausländer, besonders Franzosen, die oft von der Vorzeit und dem sogenannten Mittelalter so wunderlich sprechen, als ob erst durch Ludwig den Vierzehnten die Menschenfreßerei in Europa wäre abgestellt worden, sich die Meinung von Shakspeares barbarischem Zeitalter eingeschwatzt, möchte hingehen; aber daß die Engländer sich eine solche Verläumdung jener glorreichen Epoche ihrer Geschichte, worin der Grund zu ihrer jetzigen Größe gelegt worden, gefallen laßen, ist mir unbegreiflich. Shakspeare blühte und schrieb in der letzten Hälfte der Regierung der Elisabeth und in der ersten König Jakob des Ersten, also unter gelehrten und die Wißenschaft-ehrenden Monarchen. Die Politik des neueren Europa, die dessen Länder in mannichfaltige Wechselberührung setzte, hat schon ein Jahrhundert früher ihren Anfang genommen. Die Sache der Protestanten war in England sogleich mit Elisabeths Thronbesteigung entschieden; also kann nicht einmal die Anhänglichkeit an den Glauben der Väter als Beweis der herrschenden Finsterniß angeführt werden. Der Eifer für das Studium der Alten

---

er die Dramaturgie schrieb, dieser Dichter noch nicht auf unserer Bühne erschienen war. Seitdem besonders Herder in den Blättern von deutscher Art und Kunst, Goethe im Wilhelm Meister, und Tieck in Briefen über Shakspeare (Poetisches Journal, 1800.), die aber fast am Eingange abbrechen.

war so lebhaft erwacht, daß sogar Frauen am Hofe, und die Königin selbst, mit der lateinischen und griechischen Sprache vertraut waren, und es wenigstens in der ersten bis zur Fertigkeit im Sprechen gebracht hatten: eine Kenntniß, die man jetzt an den europäischen Höfen gewiß vergeblich suchen würde. Handel und Schiffahrt, welche die Engländer schon nach allen vier Welttheilen trieben, machten sie mit den Sitten und geistigen Hervorbringungen anderer Nationen bekannt, und sie waren damals, wie es scheint, gegen fremde Sitten gastfreier als jetzt. Italien hatte ungefähr Alles, was seine Litteratur auszeichnet, schon gehabt, und man übersetzte in England fleißig aus dem Italiänischen, sogar mit Glück in Versen. Auch mit der spanischen Litteratur war man nicht unbekannt: es läßt sich nachweisen, daß man den Don Quixote kurz nach seiner Erscheinung in England gelesen habe. Bacon, der Stifter der neueren Experimental-Physik, und von dem man sagen kann, daß er was von der herrschenden Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts noch diesen Namen verdient, in seiner Tasche hatte, war ein Zeitgenoße Shakspeares. Er wurde zwar erst nach dessen Tode durch Schriften berühmt: aber welche Begriffe mußten im Umlauf sein, damit ein solcher Denker aufstehen konnte! Manche Fächer des menschlichen Wißens sind seitdem mehr angebaut worden, nur gerade diejenigen, welche für die Poesie ganz unersprießlich sind: mit Chemie, mit Mechanik, mit Manufakturen, mit Land- und Staats-Wirthschaft macht man keine Gedichte. Ich habe an einem andern Ort *) die Anmaßungen der heutigen sich so nennenden Aufklärung, die auf alle früheren Zeitalter ver-

*) In einigen Vorlesungen über den Geist des Zeitalters, abgedruckt in der Zeitschrift ‚Europa‘, zweiten Bandes erstes Heft.

ächtlich herabsieht, geprüft; ich habe gezeigt, wie im Grunde nur alles kleinlich, flach und haltungslos geworden. Der Hochmuth auf die, wie man wähnte, nunmehr mündig gewordene menschliche Vernunft ist schmählich zu Falle gekommen, und was diese Pädagogen des Menschengeschlechts gebaut haben, ist wie Kartenhäuser zusammengestürzt.

Was nun den Ton der damaligen Geselligkeit insbesondere betrifft, so muß man wohl unterscheiden zwischen Bildung und Abgeschliffenheit. Die letzte, welche origineller Wechselmittheilung ganz und gar ein Ende macht, und Alles unter die fade Einförmigkeit gewisser Formeln zwängt, war dem Zeitalter Shakspeares allerdings fremd, wie sie es großentheils noch dem heutigen England ist. Es war gesunde Kraftfülle vorhanden, die sich keck und oft muthwillig kund gab. Der ritterliche Geist war noch nicht erloschen, und eine Königin, die weit mehr für ihr Geschlecht als für ihre Würde Huldigung begehrte, und die durch ihre Entschloßenheit, Klugheit und große Gesinnung in der That Begeisterung einflößen konnte, entflammte diesen Geist zu edler Ruhmbegierde. Auch Reste der Feudal-Unabhängigkeit gab es noch: der Adel hielt auf Pracht in den Kleidertrachten und zahlreiches Gefolge, so daß jeder große Herr fast einen kleinen Hof um sich hatte. Ueberhaupt war der Unterschied der Stände stark bezeichnet, und dieß ist für den dramatischen Dichter sehr erwünscht. Im Gespräch liebte man rasche unerwartete Erwiederungen, wodurch ein witziger Einfall wie ein Federball so lange hin und her geschnellt wird, bis man sich müde daran gespielt hat. Dieß und den Mißbrauch der Wortspiele (für welche der König Jakob selbst eine große Liebhaberei hatte, so daß man sich über die Allgemeinheit der Mode nicht wundern darf) mag man für einen falschen Geschmack halten; aber es für

ein Zeichen der Rohheit und Barbarei zu nehmen, wäre eben so, als wenn man aus dem ausschweifenden Luxus eines Volkes auf dessen Armuth schließen wollte. Dergleichen witzelnde Gespräche kommen bei'm Shakspeare häufig vor, wo es sein Zweck mit sich bringt, den wirklichen Ton der damaligen Gesellschaft zu schildern; es folgt daraus gar nicht, daß er sie gebilligt hätte, vielmehr scheint er selbst darüber zu spotten. Hamlet sagt bei Gelegenheit des Todtengräbers „Wahrhaftig, Horatio, ich habe seit drei Jahren darauf ge„achtet, das Zeitalter wird so spitzfindig, daß der Bauer dem „Hofmann auf die Versen tritt." Und Lorenzo im Kaufmann von Venedig über den Launcelot:

O heilige Vernunft, was eitle Worte!
Der Narr hat in's Gedächtniß sich ein Heer
Wortspiele eingeprägt. Und kenn' ich doch
Gar manchen Narrn an einer beßern Stelle,
So aufgestutzt, der um ein spitzes Wort
Die Sache Preis giebt.

Uebrigens legt Shakspeare an tausend Stellen ein ungemein großes Gewicht auf den ächten und feinen Weltton, und warnt vor jedem Abwege davon, sowohl von Seiten des bäuerischen Ungeschicks, als der gezierten Geckerei; er giebt nicht nur die treffendsten Lehren darüber, er stellt ihn dar in allen seinen Abstufungen nach Stand, Alter und Geschlecht. Was läßt sich nun noch anführen, worauf man die Behauptung von den wüsten Sitten jener Zeit gründen könnte? Etwa die Unanständigkeiten? Gälte dieser Beweis, so müßte man auch das Zeitalter des Perikles und des Augustus roh und ungesittet schelten, denn Aristophanes und Horaz, die doch beide für Muster der Urbanität galten, laßen es wahrlich nicht an den gröbsten Unanständigkeiten fehlen. Das verschiedne sittliche Urtheil der Völker hierüber hängt von ganz andern Ursachen ab.

Es ist wahr, Shakspeare bringt uns zuweilen in anstößige Gesellschaft; andre Male läßt er Zweideutigkeiten in Gegenwart der Frauen oder gar von ihnen selbst sagen. Dieß war also vermuthlich ein damals nicht unerhörter Muthwille. Dem großen Haufen zu gefallen that er es gewiß nicht, denn in vielen seiner Stücke kommt nicht das Mindeste dieser Art vor, und in welcher zarten Jungfräulichkeit sind manche seiner weiblichen Rollen gehalten! Wenn man sieht, was sich andre dramatische Dichter in England, zu seiner Zeit und noch viel später, erlaubten, so muß man ihn vergleichungsweise keusch und sittsam nennen. Auch dürfen wir einige Umstände in der damaligen Einrichtung des Theaters nicht vergeßen. Die weiblichen Rollen wurden nicht von Frauen, sondern von Knaben gespielt; die Zuschauerinnen gingen nicht anders als verlarvt in's Schauspiel. Unter dieser Carnavals-Verkleidung mochten sie sich dann gefallen laßen Manches anzuhören, und man getraute sich, es in ihrer Gegenwart zu sagen, was sonst nicht schicklich gewesen wäre. Es ist löblich, wenn bei allem Oeffentlichen, und also auch auf der Bühne, für Anständigkeit gesorgt wird, allein man kann darin auch zu weit gehen. Eine ängstliche Splitterrichterei, die in jedem dreisten Scherz eine Sünde wittert, ist ein zweideutiges Kennzeichen von Reinheit der Sitten; meistens verbirgt sich vielmehr das Bewußtsein einer verunreinigten Einbildungskraft hinter dieser Heuchelei. Die Vorsicht, nichts berühren zu laßen, was auf das sinnliche Verhältniß beider Geschlechter Bezug hat, kann auf einen Grad steigen, wo sie höchst lästig für den dramatischen Dichter wird, und der Kühnheit seiner Darstellungen den größten Abbruch thut. Nach solchen Bedenklichkeiten müßten manche der schönsten Verwickelungen in Shakspeares Schauspielen, z. B. Gleiches mit Gleichem, Ende gut Alles gut, auch noch so schonend behandelt für anstößig erklärt werden.

Sechsundzwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Shakspeares Zeitalter und Lebensumstände. Inwiefern das Costum nothwendig oder entbehrlich. Shakspeare der größte Charakteristiker.

Wenn sonst kein andres Denkmal vom Zeitalter der Elisabeth auf uns gekommen wäre, als die Werke Shakspeares, so würde ich eben aus ihnen den vortheilhaftesten Begriff von der damaligen gesellschaftlichen Bildung schöpfen. Denjenigen, die durch so seltsame Brillen sehen, daß sie darin nichts als Rohheit und Barbarei finden, wenn sie dennoch nicht abläugnen können was ich oben historisch dargethan, bleibt keine andre Ausflucht übrig, als zu sagen „Was half „Shakspearen die Bildung seines Zeitalters? Er hatte kei„nen Antheil daran. In niedrigem Stande geboren, ohne „Erziehung, unwißend, lebte er in gemeiner Gesellschaft, und „arbeitete um den Tagelohn für ein pöbelhaftes Publikum, „ohne den geringsten Gedanken an Ruhm und an die Nach„welt."

An allem diesem ist kein wahres Wort, wiewohl es tausendmal wiederholt worden. Wir wißen zwar sehr wenig

von den Lebensumständen des Dichters, und das Meiste besteht in aufgerafften, höchst verdächtigen Anekdoten von dem Schlage, wie Gastwirthe sie neugierigen Fremden, die sich an dem Geburts- oder Wohn-Ort eines berühmten Mannes nach ihm erkundigen, entgegenbringen. Erst neuerdings hat man wirkliche Dokumente aufgespürt, unter andern sein Testament, das einen Blick in seine Familienverhältnisse thun läßt. Es verräth einen außerordentlichen Mangel an kritischem Scharfsinn, daß unter den Auslegern Shakspeares, die wir kennen, noch keiner darauf gefallen ist, seine Sonette für seine Lebensbeschreibung zu benutzen. Sie schildern ganz augenscheinlich wirkliche Lagen und Stimmungen des Dichters, sie machen uns mit den Leidenschaften des Menschen bekannt, ja sie enthalten auch sehr merkwürdige Geständnisse über seine jugendlichen Verirrungen. Shakspeares Vater war ein begüterter Mann, dessen Vorfahren in Stratford obrigkeitliche Aemter bekleidet hatten, und dem in einem Diplom des Herolds-Amtes über die Erneuerung oder Bestätigung seines Familienwappens der Titel Gentleman beigelegt wird. Unser Dichter, der älteste Sohn unter vielen Geschwistern, konnte freilich keine akademische Erziehung bekommen, da er sich, kaum achtzehn Jahr alt, vermuthlich bloß aus häuslichen Rücksichten verheiratete. In diesem engen bürgerlichen Leben hielt er es nur wenige Jahre aus, sei es nun, daß ihn der Ueberdruß daran nach London gelockt, oder daß ihn, wie die Sage geht, die Folgen einer Ausgelaßenheit von seiner Heimat vertrieben. Dort ergriff er den Stand des Schauspielers, den er anfangs als eine Erniedrigung betrachtete, hauptsächlich weil ihn das Beispiel seiner Kameraden verführte, an ihrer wilden Lebensart Theil zu nehmen. In einem seiner Sonette sagt er:

O, for my sake do you with fortune chide,
The guilty goddess of my harmless deeds,
That did not better for my life provide,
Than *publick means which publick manners breeds,*

und in dem folgenden:

Your love and pity doth th'impression fill
Which *vulgar scandal* stamp'd upon my brow.

Es läßt sich wahrscheinlich machen, daß er am meisten durch seinen Dichterruhm dazu beigetragen, im Fortgange seiner Laufbahn die Bühne zu adeln und den Schauspielerstand mehr zu Ehren zu bringen. Schon frühzeitig strebte er, sich als Dichter, selbst außerhalb der Schaubühne hervorzuthun, wie seine Jugendgedichte Adonis und Lucretia beweisen. In der Folge gelangte er zu der Stelle eines Mitbesitzers und Vorstehers des Schauspielhauses, wofür er arbeitete. Daß er zum Umgange der Vornehmen nicht zugelaßen worden, ist ganz und gar nicht glaublich: er fand außer verschiedenen andern an dem Grafen von Southampton, dem Freunde des unglücklichen Essex, einen sehr freigebigen und ihm zärtlich zugethanen Gönner. Nicht nur erhielten seine Stücke erstaunlichen Beifall bei dem größeren Publikum, sondern sie gefielen am Hofe: die beiden Monarchen, unter deren Regierung er schrieb, waren nach dem Zeugniß eines Zeitgenoßen ganz davon eingenommen. (Ben Jonson:

And make those flights upon the banks of Thames,
That so did take Eliza, and our James!)

Sie wurden am Hofe aufgeführt, und Elisabeth scheint selbst die Schreibung eines und des andern zur Feier von Hof-Festen veranlaßt zu haben. Man weiß, daß König Jakob Shakspearen durch ein eigenhändiges Schreiben geehrt. Alles dieß sieht nicht nach Geringschätzung und Verbannung in die Dunkelheit eines niedrigen Kreißes aus. Shakspeare

erwarb sich durch seine Thätigkeit als Dichter, Schauspieler und Schauspieldirektor ein beträchtliches Vermögen, das er in den letzten Jahren seines allzukurzen Lebens an seinem Geburtsort in Ruhe und im Umgange mit einer geliebten Tochter genoß. Gleich nach seinem Tode wurde ihm ein Denkmal auf seiner Grabstätte errichtet, welches man für die damalige Zeit prächtig nennen kann.

Bei einem so glänzenden Gelingen, unter so ausgezeichneten Beweisen der Achtung und Verehrung seiner Zeitgenoßen wäre es wohl seltsam, wenn Shakspearen, ungeachtet der ihm eignen Bescheidenheit eines großen Gemüthes, der Gedanke an Nachruhm niemals eingefallen wäre. Als ein tiefer Denker hatte er den Umfang der menschlichen Fähigkeiten so ziemlich ausgemeßen, und konnte sich getrost sagen, daß manche seiner Hervorbringungen nicht leicht übertroffen werden würden. Worauf gründet man denn nun die entgegengesetzte Behauptung, wodurch man den unsterblichen Künstler zum Tagelöhner eines rohen Haufens herabwürdigen will? Einzig darauf, daß er selbst keine Herausgabe seiner sämmtlichen Werke veranstaltet hat. Man bedenkt nicht, daß ein Dichter, der gewohnt ist, immer unmittelbar für die Bühne zu arbeiten, der so oft den Triumph genoßen, die gedrängte Menge der Zuschauer zu rauschendem Beifalle hinzureißen, der dabei nicht von dem Eigensinne verkehrter Schauspieldirektoren abhängt, sondern durch eigne Leitung für die rechte theatralische Darstellungsweise sorgen kann, nach dem Kabinet des einsamen Lesers natürlich weniger fragt. Besonders bei der ersten Bildung einer Nationalbühne finden sich häufig Beispiele einer solchen Nachläßigkeit. Auch von den fast zahllosen Stücken des Lope de Vega sind unstreitig viele nicht gedruckt worden, und dadurch verloren

gegangen; auch Cervantes ließ seine früheren Schauspiele nicht drucken, wiewohl er sich ihrer allerdings als verdienstlicher Werke rühmt. Da indessen Shakspeare bei seiner Entfernung vom Theater den Mitvorstehern seine Handschriften zurückließ, so durfte er sich wohl, um sie auf die Nachwelt zu bringen, auf die theatralische Ueberlieferung verlaßen, welche auch dazu hingereicht haben würde, wenn nicht die Schließung der Schaubühnen unter dem puritanischen Druck Alles unterbrochen hätte. Ferner weiß man, daß damals die Dichter ihre Stücke einem Theater zu ausschließendem Besitz zu verkaufen pflegten: es ist also denkbar, daß Shakspearen das Eigenthumsrecht über die seinigen noch nicht gedruckten gar nicht mehr, oder noch nicht wieder zustand. Seine Mitvorsteher veranstalteten die Herausgabe sieben Jahre nach seinem Tode (der ihn vielleicht bei dem Vorhaben übereilte), wie es scheint, für ihre Rechnung, und zu ihrem eignen Vortheil.

Ueber die Unwißenheit oder Gelehrsamkeit unsers Dichters ist weitläuftig hin und her gestritten worden, und doch ist die Sache so leicht zu entscheiden. Shakspeare war arm an todter Gelehrsamkeit; aber er besaß eine Fülle lebendiger und anwendbarer Kenntnisse. Er wußte Lateinisch und sogar etwas Griechisch, jedoch vermuthlich nicht genug, um die Schriftsteller in der Ursprache mit Leichtigkeit zu lesen. Auch die neueren Sprachen, das Französische und Italiänische hatte er nur oberflächlich erlernt. Ueberhaupt gieng seine Neigung nicht darauf, Worte, sondern Thatsachen einzusammeln. Mit englischen und in's Englische übersetzten Büchern hatte er eine sehr ausgebreitete Bekanntschaft: man darf wohl behaupten, daß er alles damals in seiner Sprache Vorhandne, was ihm irgend zu künstlerischen Zwecken dienen konnte, gelesen

hatte. Mit der Mythologie war er vertraut genug, um sie, wie er es einzig wollte, als einen symbolischen Zierrat zu gebrauchen. Den Geist der alten, besonders römischen Geschichte hatte er im Ganzen richtig gefaßt, bis in's Einzelne geläufig war ihm die Geschichte seines Vaterlandes. Zu großem Glück für ihn war diese noch nicht diplomatisch und pragmatisch, sondern bloß im Chroniken-Stil bearbeitet, d. h. sie war nicht zu trocknen Erörterungen über die Entwicklung der staatsrechtlichen Verhältnisse, über diplomatische Verhandlungen, Finanzen u. s. w. geworden, sondern gewährte ein anschauliches Bild von dem Leben und Weben einer thatenvollen Vorzeit. Shakspeare war ein aufmerksamer Naturbeobachter; er kannte die Kunstsprache der Handwerker und Gewerbe; im Innern von England scheint er viel gereist zu sein, und sich bei Seefahrern fleißig nach dem Auslande erkundigt zu haben; auf's genaueste bekannt war er mit allen volksmäßigen Gebräuchen, Meinungen und Ueberlieferungen, die poetisch nutzbar waren.

Seine Unwißenheit will man besonders durch einige geographische Schnitzer und Anachronismen beweisen. Man lacht darüber, daß er in einem märchenhaften Lustspiele Schiffe in Böhmen landen läßt. Allein ich glaube, man hätte sehr Unrecht, daraus zu schließen, er habe nicht eben so gut wie wir die schätzbare und nicht schwer zu erwerbende Kenntniß beseßen, daß Böhmen von keiner Seite an die See stößt. Dazu müßte er niemals eine Karte von Deutschland angesehen haben, da er doch die Karten beider Indien mit den Entdeckungen der neuesten Weltumsegler beschreibt. (Twelfth night, or What you will. A. III. Sc. 2.) In dergleichen ist Shakspeare nur bei einheimischen historischen Gegenständen genau. Bei den Novellen, die er bearbeitet, hütete er sich

wohl, seine Zuhörer, denen sie bekannt waren, durch Berichtigung von Irrthümern in Nebendingen zu stören. Je wunderbarer die Geschichte, desto mehr spielt sie auf einem bloß poetischen Boden, den er nach Belieben in einer unbestimmten Ferne hält. Diese Schauspiele, wie auch die Namen lauten mögen, gehen eigentlich im Romanenlande und in dem Jahrhundert der wunderbaren Liebesgeschichten vor sich. Er wußte gewiß, daß es im Ardennerwalde keine Löwen, noch Schlangen der heißen Zone giebt, eben so wenig als arkadische Schäferinnen: aber er versetzte beide dahin (As you like it.), weil der Entwurf und die Bedeutung seines Gemäldes es so erforderte. Hierin hielt er die größten Freiheiten für erlaubt. Er hatte es nicht mit einer kleinlich krittelnden Zeit zu thun, wie die unsrige ist, wo man in der Poesie immer etwas anders sucht als Poesie; seine Zuschauer giengen in's Theater, nicht um die wahre Chronologie, Geographie und Naturgeschichte zu erlernen, sondern um eine heitre Darstellung anzusehn. Ich unternehme darzuthun, daß Shakspeares Anachronismen mehrentheils geflißentlich und mit großem Bedacht angebracht sind. Es lag ihm oft daran, das Dargestellte aus dem Hintergrunde der Zeiten ganz in die Nähe zu rücken. So herrscht im Hamlet, wiewohl anerkannt einer alten nordischen Geschichte, der Ton modiger Geselligkeit und in allen Stücken das Costum der neuesten Zeit. Ohne diese Umgebung wäre es gar nicht zuläßig gewesen, den Hamlet zu einem philosophischen Grübler zu machen, worauf doch der Sinn des Ganzen beruht. Deswegen erwähnt er auch seiner Erziehung auf einer Universität, wiewohl es zur Zeit des historischen Hamlet noch keine Universitäten gab. Er läßt ihn in Wittenberg studieren, und keine Wahl konnte schicklicher sein. Der Name war sehr

populär: durch die Sage vom Doctor Faust war Wittenberg auf eine wundervolle Art bekannt; vorzüglich war es im protestantischen England berühmt, weil Luther kurz zuvor dort gelehrt und geschrieben hatte, und der Name mußte sogleich den Begriff freier Geistesregung erwecken. Einen Anachronismus möchte ich es nicht einmal nennen, wenn Richard der Dritte vom Macchiavell spricht. Dieser Name wird hier ganz sprichwörtlich genommen: der Inhalt des Buches vom Fürsten war von jeher vorhanden, seit es Tyrannen gab; Macchiavell hat ihn nur zuerst aufgeschrieben.

Daß Shakspeare das wesentliche Costum, nämlich den Geist der Zeiten und Völker, richtig getroffen, wird wenigstens von den englischen Kunstrichtern häufig anerkannt; gegen das äußerliche Costum sind mannichfaltige Verstöße leicht zu bemerken. Es darf hiebei nicht übersehen werden, daß auf der damaligen Bühne auch die römischen Stücke in europäischer Tracht aufgeführt wurden, die freilich noch schön und edel, nicht so läppisch und geschmacklos war, wie sie gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts wurde. Dieß will unserm Sinne keineswegs zusagen: wir können uns nicht ohne Togen behelfen. Eine allgemeine Bemerkung über das Costum in künstlerischer Hinsicht wird hier nicht am unrechten Orte stehen. Niemals ist man in dessen Beobachtung genauer gewesen als heutzutage; die Kunst ist zu einer pedantischen Antiquitäten-Krämerei geworden. Dieß kommt daher, daß wir in einem gelehrten und kritischen, aber durchaus nicht dichterischen Zeitalter leben. Schon die Alten pflegten die sehr abweichenden Religionen anderer Völker nach der griechischen Mythologie umzudeuten. In der Skulptur war für alle barbarischen Völkerschaften ein für allemal dieselbe Kleidertracht, die phrygische, angenommen. Nicht als

ob ihnen unbekannt gewesen wäre, daß es eben so viel verschiedne Trachten gebe als Nationen: sondern sie wollten in der Kunst nur den großen Gegensatz zwischen Barbarisch und Gebildet anerkennen, und dieser schien ihnen durch die phrygische Kleidung am vortheilhaftesten sichtbar gemacht zu werden. Die älteren christlichen Maler stellen den Heiland, die Jungfrau Maria, die Erzväter und Apostel in einer idealischen Tracht vor, die untergeordneten Theilnehmer oder Zuschauer der Handlung aber in Trachten ihres eignen Volkes und ihrer Zeit. Ein richtiger Sinn leitete sie dabei: das geheimnißvolle Heilige soll in einer Ehrfurcht gebietenden Ferne gehalten werden, das Menschliche hingegen ist nur in der gewohnten Umgebung recht verständlich. Im Mittelalter wurden alle heroischen Geschichten des Alterthums, vom Theseus und Achilles bis auf Alexander, in wahre Ritterbücher umgekleidet. Nur das Verwandte sprach sie an, von den Unterschieden wollten sie nichts wißen. In einer alten Handschrift vom trojanischen Krieg sah ich ein Miniaturbild, das Leichenbegängniß Hektors vorstellend, wo der mit adelichen Wappenschildern behängte Sarg in eine gothische Kirche hineingetragen wird. Es kostet kein großes Kopfbrechen, sich über diese Einfalt lustig zu machen, allein der Nachdenkende wird noch ganz etwas anders darin entdecken. Ein kräftiges Bewußtsein von der allgemeinen Gültigkeit und dem festen Bestande ihrer Art zu sein, eine unbezweifelte Ueberzeugung, daß es immer so in der Welt zugegangen, und auch forthin so zugehen werde: diese Gefühle unsrer Altvordern waren Kennzeichen frischer Lebensfülle, sie waren das Mark des Handelns in der Wirklichkeit wie in der Dichtung. Ihre schlichte und liebevolle Anhänglichkeit an die auf sie vererbten Umgebungen ist durchaus nicht zu verwechseln mit der

vorlauten Eitelkeit manierierter Zeitalter, welche die wandelbare Mode des Tages unstatthaft in der Kunst anbringen, weil ihnen alle edle Simplicität bäurisch und roh dünkt. Dieser letzte Mißbrauch ist jetzt abgestellt: unsere Dichter und Künstler müßen wie Bediente die Livrei entfernter Jahrhunderte und fremder Völker tragen, wenn sie gebilligt werden wollen. Wir sind überall zu Hause, außer bei uns selbst. Wir laßen uns die Gerechtigkeit widerfahren, daß die heutige Mode in der Kleidung, den Höflichkeits-Formeln u. s. w., ganz unpoetisch ist, und so bettelt die Kunst bei den Antiquaren um ein Almosen von poetischem Costum. Zu jener einfältigen Denkweise, die sich bloß an innere Wahrheit der Darstellung hält, ohne sich an Anachronismen und Versehen in andern Aeußerlichkeiten zu stoßen, können wir leider nicht zurückkehren; allein wir müßen die Dichter beneiden, denen sie entgegen kam: sie gewährte ihnen eine große Breite und Freiheit der Behandlung.

Nach obigen Grundsätzen über das wesentliche und das bloß gelehrte Costum muß Vieles im Shakspeare beurtheilt werden; auch auf den Calderon werden sie ihre Anwendung finden.

Soviel über den Geist der Zeit, worin Shakspeare lebte, und über seine eigne Bildung und Wißenschaft. Mir ist er ein tiefsinniger Künstler, nicht ein blindes wild laufendes Genie. Was man hievon schwatzt, halte ich überhaupt nur für eine fabelhafte Sage, für einen blinden wilden Wahn. Bei den übrigen Künsten widerlegt es sich schon von selbst, denn hier ist erworbene Wißenschaft eine unerläßliche Bedingung, um irgend etwas zu leisten. Aber auch bei solchen Dichtern, die man für sorglose Zöglinge der Natur ohne alle Kunst und Schule auszugeben pflegt, fand

ich bei näherer Betrachtung, wenn sie wirklich vortreffliche Werke geliefert, ausgezeichnete Kultur der Geisteskräfte, geübte Kunst, reiflich überlegte und würdige Absichten. Dieß gilt eben sowohl vom Homer, als vom Dante. Die Thätigkeit des Genies ist zwar ihm eine natürliche und in gewissem Sinne bewußtlose, wovon also der, welcher sie ausübt, nicht immer augenblicklich Rechenschaft wird ablegen können; es ist aber keineswegs eine solche, woran die denkende Kraft nicht einen großen Antheil hätte. Eben die Schnelligkeit und Sicherheit der Geisteswirkung, die höchste Klarheit des Verstandes macht, daß das Denken bei'm Dichten nicht als etwas Abgesondertes wahrgenommen wird, nicht als Nachdenken erscheint. Jener Begriff von der poetischen Begeisterung, den manche lyrische Dichter in Umlauf gebracht haben, als wären sie außer sich, und ertheilten wie die Pythia, von einer fremden Gottheit ergriffen, ihnen selbst unverständliche Orakelsprüche: jener Begriff (selbst nur eine lyrische Erdichtung), paßt am allerwenigsten auf die dramatische Composition, eine der besonnensten Hervorbringungen des menschlichen Geistes. Man giebt zu, Shakspeare habe über Charakter und Leidenschaft, über den Gang der Begebenheiten und menschliche Schicksale, über die gesellige Verfaßung, über alle Dinge und Verhältnisse der Welt gedacht und tief gedacht; man muß es zugeben, denn unter Tausenden seiner Sprüche würde ein einziger zur Widerlegung dessen hinreichen, der es abläugnen wollte: und nur für den Bau seiner eignen Stücke soll er keinen Gedanken übrig gehabt, diesen soll er dem Zufall, welcher die epikurischen Atomen zusammen weht, überlaßen haben? Gesetzt auch, er hätte ohne höheren Ehrgeiz in Bezug auf die Kenner nnd die Nachwelt, ohne jene künstlerische Liebe, die sich in einem vollendeten

Werke selbst zu befriedigen strebt, bloß gearbeitet, um der ungelehrten Menge zu gefallen, so hätte ihn ja schon dieser Zweck und die theatralische Wirkung darauf führen müßen. Denn hängt nicht der Eindruck eines Schauspiels ganz besonders von dem Verhältniß der Theile zu einander ab? Und wird nicht eine an sich noch so schöne Scene von Zuschauern, die nur geraden Sinn haben und sich ihrer Natur unbefangen überlaßen, verworfen, so bald sie ihrer Erwartung an der Stelle widerspricht, und dem einmal gefaßten Interesse Abbruch thut? Die scherzhaften Einmischungen mögen immerhin als eine Art von Zwischenspiel, zur Erholung von ernsthafteren Spannungen dienlich, angesehen werden, so lange man keine beßere Ansicht dafür zu finden weiß; aber im Gange der Hauptsache, in der Verknüpfung der Erfolge muß der Dichter, wo möglich, noch mehr Ueberlegenheit des Verstandes bewähren, als in der Darstellung der einzelnen geschilderten Charaktere und Lagen; sonst wäre er wie der Lenker eines Marionettenspiels, dem die Dräthe in Verwirrung gerathen sind, so daß nun die Puppen vermöge ihres Mechanismus ganz andre Bewegungen vornehmen, als er eigentlich wollte.

Einstimmig rühmen die englischen Kunstrichter am Shakspeare die Wahrheit und durchgeführte Bestimmtheit seiner Charakteristik, das eindringende Pathos, den komischen Witz. Ferner erheben sie die Schönheit und Erhabenheit einzelner Beschreibungen, Bilder und Ausdrücke. Dieß letzte ist die oberflächlichste und wohlfeilste Art von Kunstkritik. Johnson vergleicht denjenigen, der diesen Dichter durch Stellen, aus dem Zusammenhange gerißen, zu empfehlen gedächte, mit jenem Scholastiker bei'm Hierokles, der einen Ziegel als Probe eines Hauses herumwies. Und dennoch spricht er

selbst so wenig und so höchst unbefriedigend über das Ganze der Stücke. Man stelle nur seine kurzen Urtheile am Schluße eines jeden zusammen, und sehe, ob die Summe von Bewunderung herauskommt, die er selbst anfangs als den richtigen Maßstab für die Schätzung des Dichters angegeben. Ueberhaupt war es die herrschende Richtung der bisherigen Zeit, die sich auch in der Naturwißenschaft offenbarte, das Lebendige als eine bloße Anhäufung todter Theile zu zerlegen, zu vereinzeln was nur in der Verknüpfung besteht und außer ihr nicht begriffen werden kann, statt bis zum Centralpunkt hindurchzudringen und alle Theile als so viele Ausstrahlungen von daher zu betrachten. Deswegen ist nichts seltner, als ein Kunstrichter, der sich zur Ueberschauung eines umfaßenden Kunstwerkes zu erheben weiß. Shakspeares Compositionen sind eben wegen ihrer tiefen Absichtlichkeit dem Ungemach ausgesetzt gewesen, mißverstanden zu werden. Ueberdieß läßt jene prosaische Kritik die poetische Form allenfalls in den Einzelnheiten der Ausführung gelten; was aber den Plan der Stücke betrifft, da sucht sie nichts andres als den logischen Zusammenhang von Ursachen und Wirkungen, oder eine einseitige triviale Moral als Nutzanwendung, und was sich hierauf nicht zurückführen läßt, erklärt sie für überflüßige oder gar störende Zuthaten. Nach solchen Grundsätzen müßte man in den griechischen Tragödien ebenfalls die meisten Chorgesänge wegstreichen, welche ja auch nichts zur Entwickelung der Handlung beitragen, sondern nur ein harmonisches Echo der vom Dichter bezweckten Eindrücke sind. Man verkennt hiebei ganz und gar die Rechte der Poesie und die Natur des romantischen Dramas, welches eben weil es pittoresk ist und sein soll, reichere Umgebungen und Contraposte für seine Hauptgruppen erfordert. In aller Kunst und Poesie,

vornehmlich aber in der romantischen, macht die Phantasie als eine unabhängige Seelenkraft, die sich nach eignen Gesetzen regiert, ihre Ansprüche geltend.

In einem schon vor einer Anzahl Jahre abgefaßten Versuch über Romeo und Julia (im ersten Bande der von mir und meinem Bruder herausgegebenen Charakteristiken und Kritiken) habe ich die sämmtlichen Auftritte nach der Reihe durchgegangen und die innere Nothwendigkeit eines jeden in Bezug auf das Ganze geprüft; ich habe gezeigt, warum gerade ein solcher Kreiß von Charakteren und Verhältnissen um die beiden Liebenden her gestellt sei; ich habe die Bedeutung des eingestreuten Scherzes erklärt, und den Gebrauch der hie und da erhöhten poetischen Farben gerechtfertigt. Aus allem diesem schien mir unwiderleglich hervorvorzugehen, daß man bis auf einige unverständlich gewordne oder dem heutigen Geschmack fremde Spiele des Witzes (Nachahmungen des damaligen Gesellschaftstones) nichts hinwegnehmen, nichts hinzufügen, nichts anders ordnen könne, ohne das vollendete Werk zu verstümmeln und zu entstellen. Ich wäre bereit, an allen Stücken Shakspeares aus seiner reiferen Zeit dasselbe zu unternehmen, allein dieß würde ein eignes Buch erfordern. Hier kann ich nur Weniges andeuten, seine großen Entwürfe nur mit flüchtigen Zügen nachzeichnen; doch muß ich zuvor noch von seinen hervorstechendsten Eigenschaften im Allgemeinen reden.

Shakspeares Menschenkenntniß ist zum Sprichworte geworden; seine Ueberlegenheit hierin ist so groß, daß man ihn mit Recht den Herzenskündiger genannt hat. Die Fertigkeit, auch die feineren unwillkürlichen Aeußerungen des Gemüths zu bemerken, und die durch Erfahrung und Nachdenken herausgebrachte Bedeutung dieser Zeichen mit Sicherheit an-

zugeben, macht den Menschen-Beobachter; der Scharfsinn, hieraus noch weiter zu schließen, und einzelne Angaben nach Gründen der Wahrscheinlichkeit zu einem bündigen Zusammenhange zu ordnen, den Menschenkenner. Die auszeichnende Eigenschaft des im Charakteristischen großen dramatischen Dichters ist etwas hievon noch ganz Verschiednes, das aber, wie man es nehmen will, entweder jene Fertigkeit und jenen Scharfsinn in sich faßt, oder beider überhebt. Es ist die Fähigkeit, sich so vollkommen in alle Arten zu sein, auch die fremdesten, zu versetzen, daß ihr Besitzer dadurch in den Stand gesetzt wird, als Bevollmächtigter der gesammten Menschheit, ohne besondre Instruktionen für den einzelnen Fall, im Namen eines Jeden zu handeln und zu reden. Es ist die Gewalt, die Geschöpfe seiner Einbildungskraft mit so selbständigem Nachdruck auszustatten, daß sie sich nachher nach allgemeinen Naturgesetzen in jedem Verhältniß entwickeln, und daß der Dichter an seinen Träumen gleichsam Erfahrungen anstellt, die eben so gültig sind, als die an wirklichen Gegenständen gemachten. Das Unbegreifliche und Unerlernbare dabei bleibt, daß die Personen scheinen müßen nichts um des Zuschauers willen zu sagen oder zu thun, und daß der Dichter dennoch durch die Darstellung selbst, ohne hinzugefügte Erklärung, die Gabe mittheilt, sie bis in's Innerste zu durchschauen. Deswegen hat Goethe sinnreich Shakspeares Menschen mit Uhren verglichen, die ein krystallenes Zifferblatt und Gehäuse haben, und indem sie wie andre Uhren richtig die Stunden weisen, zugleich das innere Getriebe wahrnehmen laßen, wodurch dieß bewerkstelligt wird.

Nichts ist dem Shakspeare jedoch fremder, als eine gewisse zergliedernde Darstellung, welche uns mühsam alle Beweggründe zuzählt, wodurch ein Mensch so oder anders

bestimmt wird. Dieses Motivieren, die Sucht mancher neueren Geschichtschreiber, immer weiter fortgesetzt, würde zuletzt alle Individualität aufheben, und den Charakter, der sich oft schon in der frühesten Kindheit entschieden kund giebt, aus lauter fremden Einflüßen zusammensetzen. Am Ende handelt ein Mensch doch so, weil er so ist. Und wie jeder ist, das offenbart uns Shakspeare auf das unmittelbarste: er fordert und erhält unsern Glauben auch für das Abweichende und Seltsame. Niemals hat es vielleicht ein so umfaßendes Talent für Charakteristik gegeben, als das seinige. Es erstreckt sich nicht nur über die verschiednen Stände, Geschlechter und Alter bis zur unmündigen Kindheit hinab, nicht nur handeln bei ihm der König und der Bettler, der Held und der Gauner, der Weise und der Narr, mit gleicher Wahrheit; nicht nur versetzt er sich in entfernte Zeitalter und zu fremden Nationen, schildert uns bei scheinbaren Verletzungen des Costums sehr treffend den Geist der alten Römer, der Franzosen in seiner Darstellung ihrer Kriege mit den Engländern, der Engländer selbst in einem großen Theil ihrer Geschichte, der südlichen Europäer (in dem ernsthaften Theil vieler Lustspiele), die damalige gebildete Gesellschaft und die Rauhheit und Barbarei einer nordischen Vorzeit; seine menschlichen Charaktere haben nicht nur eine solche Tiefe und Bestimmtheit, daß sie nicht unter Klassennamen zu faßen, ja überhaupt nicht durch Begriffe zu erschöpfen sind: nein, dieser Prometheus bildet nicht bloß Menschen, er öffnet die Pforten der magischen Geisterwelt, läßt Gespenster heraufsteigen, Hexen ihren wüsten Unfug treiben, bevölkert die Luft mit scherzenden Elfen oder Sylphen, und diese nur in der Einbildung lebenden Wesen haben eine solche Wahrheit, daß, wären sie auch mißgeborne Ungeheuer,

wie Caliban, er uns dennoch die bestimmende Ueberzeugung abnöthigt: gäbe es dergleichen, so würden sie sich so benehmen. Mit Einem Worte, so wie er die fruchtbarste kühnste Phantasie in das Reich der Natur hineinträgt, so trägt er auf der andern Seite die Natur in die jenseits des Wirklichen liegenden Regionen der Phantasie hinüber. Wir erstaunen über die vertrauliche Nähe des Außerordentlichen, Wunderbaren, ja Unerhörten.

Pope und Johnson scheinen sich seltsam zu widersprechen, wenn der erste sagt, alle Personen Shakspeares seien Individuen, der zweite, sie seien Gattungen. Indessen laßen sie sich vielleicht mit einander ausgleichen. Unstreitig ist Popes Ausdruck richtiger. Eine Charakteristik, die bloß Personification kahler Allgemeinbegriffe wäre, könnte weder sonderlich tief, noch sonderlich mannichfaltig sein. Die Namen der Gattungen und Arten sind ja bekanntlich nur Hülfsmittel für den Verstand, um die unendliche Mannichfaltigkeit der Natur in einer gewissen Ordnung aufzufaßen. Shakspeares ausführlich gezeichnete Personen haben unstreitig viele ganz individuelle Bestimmungen, aber zugleich eine nicht bloß für sie gültige Bedeutung: sie geben meistens eine ergründende Theorie ihrer hervorstechenden Eigenschaft an die Hand. Allein auch so berichtigt, leidet dieser Ausspruch seine Einschränkungen. Charakteristik ist nur ein Bestandtheil der dramatischen Kunst, und nicht die dramatische Poesie selbst. Es wäre höchst fehlerhaft, wenn der Dichter uns da auf überflüßige Charakterzüge aufmerksam machte, wo er ganz andre Eindrücke bezwecken soll. Sobald das Musikalische oder das Imaginative die Oberhand gewinnt, so tritt das Charakteristische nothwendig zurück. Viele Figuren Shakspeares tragen daher nur äußerliche Bezeichnungen an sich, bestimmt

durch die Stelle, die sie im Ganzen einnehmen: sie repräsentieren wie Nebenpersonen in einem öffentlichen Aufzug, auf deren Physiognomie man eben auch wenig zu achten pflegt; ihre feierliche Tracht und Verrichtung macht sie allein bedeutend. Shakspeares Boten z. B. sind meistens nur Boten, aber nicht gemeine, sondern dichterische Boten: die Botschaft, welche sie zu bringen haben, ist die Seele, die ihnen ihre Worte eingiebt. Auch andre Stimmen erheben sich bloß als melodische Klage oder Jubel, oder betrachtender Nachruf über das Vorgefallene; und in einem ernsten Drama ohne Chor wird dieß immer mehr oder weniger der Fall sein müßen, wenn es nicht prosaisch werden soll.

Siebenundzwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Die Aechtheit des shakspeareschen Pathos wird gerechtfertigt. Wortspiele. Sittliche Schonung. Ironie. Vermischung des Komischen und Tragischen. Die Rolle des Narren. Shakspeares Sprache und Versbau.

Eben so wunderwürdig, wie in den Charakteren, ist Shakspeare in der Darstellung der Leidenschaft, dieß Wort im weitesten Umfange genommen, für jeden Seelenzustand, jede Stimmung, von der Gleichgültigkeit oder dem vertraulichen Scherz bis zur wildesten Wuth und Verzweiflung. Er giebt uns die Geschichte der Gemüther, er läßt uns in einem einzigen Wort eine ganze Reihe vorhergegangner Zustände entdecken. Seine Leidenschaften stehen nicht vom Anfange an gleich auf derselben Höhe, wie bei so vielen Trauerspieldichtern, die nach Lessings Ausdruck sich vortrefflich auf den Kanzleistil derselben verstehen. Meisterlich schildert er die allmäliche Steigerung vom ersten Entstehen an; „giebt", wie Lessing sagt, „ein lebendiges Gemälde aller der kleinsten „geheimsten Ränke, durch die sich ein Gefühl in unsre Seelen einschleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die es „darin gewinnt, aller der Kunstgriffe, mit denen es jede

„andre Leidenschaft unter sich bringt, bis es der einzige „Tyrann unserer Begierden und Verabscheuungen wird.“ Unter allen Dichtern hat vielleicht nur er eigentliche Seelenkrankheiten, Schwermuth, Wahnsinn, Nachtwandeln, mit so unwidersprechlicher und allseitig bestimmter Wahrheit geschildert, daß der Arzt daran wie an einem wirklichen Falle seine Beobachtung bereichern kann.

Demungeachtet hat Johnson dem Shakspeare vorgeworfen, sein Pathos sei nicht immer rein von Affectation und Unnatur. Allerdings finden sich Stellen, vergleichungsweise indessen sehr wenige, wo seine Poesie aus dem wahren Dialog heraustritt, wo eine zu beflügelte Einbildungskraft, ein zu üppiger Witz ihm die völlige dramatische Entäußerung seiner selbst unmöglich gemacht haben. Diese ausgenommen, rührt jener Tadel wohl von einer phantasielosen Sinnesart her, der alles unnatürlich vorkommt, was nicht ihrer zahmen Nüchternheit gemäß ist. Deswegen hat man sich ein Ideal vom einfachen und natürlichen Pathos gemacht, das in bildlosen und durch nichts über das Alltägliche erhobnen Ausrufungen besteht. Allein die energischen Leidenschaften elektrisieren alle Geisteskräfte, und werden sich also in reichbegabten Naturen auch sinnreich und bildlich ausdrücken. Man hat oft bemerkt, der Aerger mache witzig; wie die Verzweiflung zuweilen in Lachen ausbricht, so könnte sie sich auch wohl durch antithetische Vergleichungen Luft machen.

Ferner hat man die Befugnisse der poetischen Form nicht gehörig erwogen. Shakspeare, der immer seiner Sache gewiß war, stark genug zu rühren, wenn er wollte, hat mitunter durch freiere Spiele die Eindrücke absichtlich gemäßigt, wo sie sonst zu schmerzlich geworden wären, und sogleich eine musikalische Linderung der Theilnahme angebracht. Ein

Zeitgenoße des Dichters, der Verfaßer des oben angeführten Gedichts, hat dieß zart gefühlt, indem er sagt:

> Yet so to temper passion, that our ears
> Take pleasure in their pain, and eyes in tears
> Both smile and weep.

Shakspeare hatte noch nicht so rohe Begriffe von seiner Kunst, wie manche Neuere zu haben scheinen, als ob der Dichter, wie der Bauer im Sprichwort, zweimal auf eine Stelle schlagen müßte. Ein alter Rhetor warnte vor allzu langem Verweilen bei Erregung des Mitleids, indem er sagte, nichts trockne so geschwind als Thränen, und Shakspeare handelte diesem sinnreichen Ausspruche gemäß, ohne ihn zu kennen. Die paradoxe Behauptung Johnsons, Shakspeare habe mehr Anlage zum Komischen, als zum Tragischen gehabt, und darum in diesem manchmal einen geschraubten Ton, verdient nicht, daß man gegen sie die großen tragischen Compositionen des Dichters anführe, welche an erschütternder Wirkung fast Alles, was man je auf der Bühne gesehen, hinter sich laßen; einzelne weit weniger berühmte Scenen würden dazu hinreichen. Was diesem Urtheile für viele Leser einen Schein der Wahrheit leihen könnte, sind die Wortspiele, welche bei'm Shakspeare nicht selten ernsten und erhabenen, auch eigentlich pathetischen Stellen eingemischt sind. Für die scherzhaften Wortspiele habe ich schon oben den Gesichtspunkt angegeben. Hier nur einige Bemerkungen über das Wortspiel überhaupt und dessen poetischen Gebrauch. Eine ergründende Untersuchung würde uns zu tief in Betrachtungen über das Wesen der Sprache und ihr Verhältniß zur Poesie, über den Reim u. s. w. hinein und von unserm Zwecke abführen. Eben so tief als der Ursprung der Poesie liegt im menschlichen Geiste die Forderung, die Sprache solle

die bezeichneten Gegenstände durch den Laut sinnlich darstellen. Da nun dieß in der Gestalt, wie sie uns überliefert worden, selten in einem merklichen Grade der Fall ist, so wirft sich eine lebhaft angeregte Einbildungskraft gern auf übereinstimmende Laute, die ein glücklicher Zufall darbietet, um solchergestalt in einem einzelnen Falle die verlorne Aehnlichkeit zwischen Wort und Sache wieder hervorzurufen. So z. B. suchte man häufig in dem, wiewohl zufällig ertheilten, Namen einer Person Beziehungen auf ihre Eigenschaften und Schicksale zu finden, man machte ihn geflißentlich zu einem sprechenden Namen. Die welche die Wortspiele als eine Erfindung verkünstelter Unnatur verschreien, verrathen nur ihre Unkunde. Gerade bei Kindern, so wie bei Nationen von den einfältigsten Sitten offenbart sich ein großer Hang dazu, weil bei ihnen die richtigen Begriffe über Ableitung und Stammverwandtschaft der Wörter noch nicht entwickelt sind, und also dieser Willkür nicht im Wege stehen. Im Homer finden sich verschiedne Wortspiele; die Bücher Mosis, das älteste schriftliche Denkmal der Urwelt, sind, wie bekannt, voll davon. Auf der andern Seite haben Dichter von sehr gebildetem Geschmack, wie Petrarca, oder Redner, wie Cicero, Wohlgefallen daran gefunden. Wer sich in Richard dem Zweiten an die rührenden Wortspiele des sterbenden Johann von Gaunt über seinen eignen Namen stößt, der erinnere sich an die ähnlichen des Ajax bei'm Sophokles. Es versteht sich, daß nicht alle Wortspiele, noch an jedem Orte zu billigen sind. Es kommt darauf an, ob die Stimmung ein solches Spiel der Phantasie zuläßt, und ob die Einfälle, Vergleichungen, Anspielungen, die ihnen zum Grunde liegen, inneren Gehalt haben. Doch darf man es wohl nicht zum Grundsatze machen, darnach zu urtheilen, wie der Gedanke

nach Wegschaffung des Gleichlauts sich ausnimmt, eben so wenig, als sich der Reiz gereimter Verse noch fühlen läßt, wenn man sie erst vom Reime entblößt hat. Die Gesetze des guten Geschmacks hierüber dürften auch nach der Beschaffenheit der Sprachen verschieden sein. In Sprachen, die eine große Menge Homonymen, d. h. völlig oder fast gleichlautende Wörter von ganz verschiedner Abstammung und Bedeutung haben, sind die Wortspiele beinahe schwerer zu vermeiden, als aufzusuchen. Man hat also gefürchtet, der leeren Witzelei Thür und Thor zu öffnen, wenn man sie nicht mit einem strengen Bann belegte. Daß Shakspeare eine so unüberwindliche und unmäßige Leidenschaft gehabt, mit Worten und Silben zu spielen, kann ich nicht finden. Es ist wahr, er macht manchmal einen verschwenderischen Gebrauch von dieser Figur; in andern Stücken hat er nur sparsam Wortspiele eingestreut, ja in einigen, z. B. im Macbeth, kommt, glaube ich, nicht ein einziges vor. Er wird also in Absicht auf den Gebrauch oder die Enthaltung davon, nach Maßgabe der Gegenstände und des verschiednen Stils der Behandlung, vermuthlich, wie in Allem, der Prüfung würdige Grundsätze befolgt haben.

Weit wichtiger ist der Vorwurf, Shakspeare beleidige das Gefühl durch unverhüllte Schilderung der ekelhaftesten moralischen Häßlichkeit, zerreiße schonungslos die Gemüther, und empöre selbst die Augen durch unerträglich gräßliche Schauspiele. Er hat in der That niemals die wilden blutdürstigen Leidenschaften mit einem gefälligen Aeußern überfirnißt, niemals die Bosheit mit einem falschen Schimmer von Seelengröße bekleidet, und dafür ist er in alle Wege zu loben. Ein paarmal hat er eigentliche Bösewichter geschildert, wie meisterhaft er aber dabei allzu peinlichen Ein-

drücken vorbeugt, wird sich am Jago und Richard dem Dritten zeigen laßen. Ich gestehe, daß die Lesung und noch mehr der Anblick von einigen seiner Stücke krankhaften Nerven nicht anzurathen steht, eben so wenig als die Eumeniden des Aeschylus: allein soll der Dichter, der einen bedeutenden, nur durch gewagte Mittel zu erreichenden Zweck vor Augen hat, auf diese Rücksicht nehmen? Darf unsre heutige Verzärtelung überhaupt zum Maßstabe dessen dienen, was die tragische Darstellung der menschlichen Natur bieten darf, so wird die Kunst sehr enge beschränkt werden, und alle großen Wirkungen werden ihr untersagt werden müßen. Wollen wir einen großen Zweck, so müßen wir auch die Mittel wollen, und unsre Nerven sollten sich schon einigermaßen schmerzliche Erschütterungen gefallen laßen, wenn unser Gemüth zur Entschädigung dafür erhoben und gestärkt wird. Die beständige Rücksicht auf ein kleinliches Geschlecht muß alle Kühnheit des Dichters lähmen. Glücklicher Weise für seine Kunst lebte Shakspeare in einem Zeitalter, das für edle und zarte Eindrücke sehr empfänglich, dem aber von einer kräftigen Vorzeit noch Festigkeit genug angeerbt war, um nicht vor allem Starken und Gewaltigen zaghaft zurückzubeben. Man hat Tragödien erlebt, deren Katastrophe die Ohnmacht einer verliebten Prinzessin ist; wenn Shakspeare zuweilen in das entgegengesetzte Aeußerste ausschweift, so ist es ein erhabner Fehler, aus der Fülle riesenhafter Kraft entsprungen. Und dieser tragische Titan, der den Himmel stürmt und die Welt aus ihren Angeln zu reißen droht, der, furchtbarer als Aeschylus, unser Haar emporsträubt, und unser Blut vor Schauder gerinnen macht, besaß zugleich die einschmeichelnden Lieblichkeiten der süßen Poesie, er tändelt kindlich mit der Liebe, und seine Lieder sind wie schmelzende Seufzer hinge-

athmet. Er verknüpft alles Hohe und Tiefe in seinem Dasein, und die fremdartigsten, ja scheinbar unvereinbarsten Eigenschaften bestehen in ihm friedlich neben einander. Die Geisterwelt und die Natur haben all ihre Schätze in ihn niedergelegt: an Kraft ein Halbgott, an Tiefblick ein Prophet, an überschauender Weisheit ein Schutzgeist höherer Art, läßt er sich zu den Menschen herab, als wüßte er nicht um seine Ueberlegenheit, und ist anspruchlos und unbefangen wie ein Kind.

Wenn die Zeichnung seiner Charaktere, jeden einzeln betrachtet, schon unübertrefflich fest und richtig ist, so übertrifft er sich selbst noch in ihrer Zusammenstellung und gegenseitigen Einwirkung. Dieß ist eigentlich der Gipfel der dramatischen Charakteristik: denn man kann einen Menschen niemals ganz abgesondert für sich nach seinem wahren Werth beurtheilen, man muß ihn in seinem Verhältniß zu andern sehen; und hier sind eben die meisten dramatischen Dichter mangelhaft. Shakspeare macht jede seiner Hauptpersonen zu einem Spiegel der übrigen, in welchem wir das entdecken, was uns nicht unmittelbar eröffnet werden konnte. Was bei Andern schon das Tiefste ist, ist bei ihm erst Oberfläche. Man wäre übel berathen, wenn man die Aeußerungen der Personen über sich selbst und Andre immer für bare Münze nähme. Die zweideutige Gesinnung fließt bei ihm, wie billig, von lobenswürdigen Grundsätzen über, und der Albernheit sind nicht selten weise Lehren in den Mund gelegt, um anzudeuten, wie wohlfeil dergleichen Gemeinplätze zu haben sind. Niemand hat so wie er den leisen Selbstbetrug geschildert, die halb selbstbewußte Heuchelei gegen sich, womit auch edle Gemüther die in der menschlichen Natur fast unvermeidliche Eindrängung selbstischer Triebfedern verkleiden. Diese geheime

Ironie der Charakteristik ist bewundernswürdig als ein Abgrund von Scharfsinn, aber dem Enthusiasmus thut sie wehe. Dahin kommt man also, wenn man das Unglück gehabt hat, die Menschheit zu durchschauen, und außer der traurigen Wahrheit, daß keine Tugend und Größe ganz rein und ächt sei, und dem gefährlichen Irrthum, als stände das Höchste zu erreichen, bleibt uns keine Wahl übrig. Hier spüre ich, während er die innigsten Rührungen erregt, in dem Dichter selbst eine gewisse Kälte, aber die eines überlegenen Geistes, der den Kreiß des menschlichen Daseins durchlaufen, und das Gefühl überlebt hat.

Die Ironie bezieht sich aber bei'm Shakspeare nicht bloß auf die einzelnen Charaktere, sondern häufig auf das Ganze der Handlung. Die meisten Dichter, welche menschliche Begebenheiten erzählend oder dramatisch schildern, nehmen Partei, und verlangen von den Lesern blinden Glauben für ihre Bemühungen zu erheben oder herabzusetzen. Je eifriger diese Rhetorik ist, desto leichter verfehlt sie ihren Zweck. Auf jeden Fall werden wir gewahr, daß wir die Sache nicht unmittelbar, sondern durch das Medium einer fremden Denkart erblicken. Wenn hingegen der Dichter zuweilen durch eine geschickte Wendung die weniger glänzende Kehrseite der Münze nach vorne dreht, so setzt er sich mit dem auserlesenen Kreiß der Einsichtsvollen unter seinen Lesern oder Zuschauern in ein verstohlnes Einverständniß; er zeigt ihnen, daß er ihre Einwendungen vorhergesehen und im voraus zugegeben habe; daß er nicht selbst in dem dargestellten Gegenstande befangen sei, sondern frei über ihm schwebe, und daß er den schönen, unwiderstehlich anziehenden Schein, den er selbst hervorgezaubert, wenn er anders wollte, unerbittlich vernichten könnte. Wo das eigentlich Tragische eintritt, hört

freilich alle Ironie auf; allein von dem eingestandnen Scherz der Komödie an bis dahin, wo die Unterwerfung sterblicher Wesen unter ein unvermeidliches Schicksal den strengen Ernst fordert, giebt es eine Menge menschlicher Verhältnisse, die allerdings, ohne die ewige Gränzscheidung zwischen Gut und Böse zu verwirren, mit Ironie betrachtet werden dürfen. Diesem Zweck dienen die komischen Personen und Auftritte, welche in Shakspeares meisten Stücken einer edlen und erhöhenden Darstellung romantischer Dichtungen oder historischer Vorfälle eingeflochten sind. Manchmal ist eine bestimmte Parodie des ernsthaften Theils darin nicht zu verkennen; andre Male ist der Zusammenhang loser und willkürlicher, um so mehr, je wunderbarer die Erfindung des Ganzen ist, je mehr es bloß zu einer leichten Gaukelei der Phantasie wird. Ueberall dienen die komischen Unterbrechungen dazu, zu verhüten, daß das Spiel sich nicht in ein Geschäft verwandle, dem Gemüth seine Heiterkeit zu bewahren, und jenen trüben schwunglosen Ernst abzuhalten, der sich so leicht im sentimentalen, jedoch nicht tragischen Schauspiele einschleicht. Gewiß wollte Shakspeare hiemit nicht, seiner beßern Einsicht entgegen, dem Geschmack der Menge willfahren: denn in verschiednen Stücken, und in beträchtlichen Theilen andrer, besonders wenn die Entwicklung herannaht, und die Gemüther daher mehr gespannt und für zerstreuende Unterhaltung nicht mehr empfänglich sind, hat er sich aller komischen Einmischungen enthalten. Auch lag ihm daran, daß die Lustigmacher keine bedeutendere Stelle einnehmen, als er ihnen angewiesen hatte: er eifert (in den Lehren Hamlets an den Schauspieler) nachdrücklich gegen das Extemporieren, womit sie ihre Rollen zu erweitern liebten. Johnson will die aus Ernst und Scherz gemischte Schauspielgattung dadurch rechtfertigen, daß in der

Wirklichkeit das Gemeine dicht neben dem Erhabenen zu stehen, daß Lustiges und Trauriges neben und nach einander vorzugehen pflegt. Allein daraus, daß sich beides so vorfindet, würde noch gar nicht folgen, die Kunst müße es ungesondert in ihre Darstellungen aufnehmen. Die Bemerkung ist übrigens richtig, und dieser Umstand giebt dem Dichter die Möglichkeit an die Hand so zu verfahren, weil ja im Schauspiel Alles nur nach Bedingungen theatralischer Wahrscheinlichkeit eintreten darf; aber die Vermischung so ungleichartiger und scheinbar streitender Bestandtheile in demselben Werk kann nur durch künstlerische Absichten wie die obenangeführten gerechtfertigt werden. In Shakspeares Dramen sind die komischen Scenen das Vorzimmer der Poesie, wo sich die Bedienten aufhalten; diese prosaischen Gesellen dürfen sich nicht so laut machen, daß das Gespräch im Sale selbst dadurch übertäubt würde: jedoch in den Zwischenzeiten, wo sich die idealische Gesellschaft zurückgezogen hat, verdienen sie schon belauscht zu werden; ihre dreisten Spöttereien, ihre anmaßenden Nachäffungen können über die Verhältnisse ihrer Herrschaften manchen Aufschluß gewähren.

Shakspeares komisches Talent ist eben so bewundernswürdig wie das, welches er im Pathetischen und Tragischen zeigt: es steht auf der gleichen Höhe, hat gleichen Umfang, gleiche Tiefe wie dieses; nur das Uebergewicht wollte ich jenem vorhin nicht einräumen. Er ist sehr erfindsam in komischen Lagen und Motiven: man wird schwerlich nachweisen können, woher er die seinigen genommen, da er hingegen in dem ernsten Theil seiner Dramen sich meistentheils an etwas Gegebnes anschließt. Seine komische Charakteristik ist eben so wahr, mannichfaltig und ergründend, als die ernsthafte. Er ist dabei so wenig zur Ueberladung geneigt, daß

man vielmehr sagen kann, manche seiner Züge seien fast zu fein für die Bühne, und können nur, durch einen großen Schauspieler geltend gemacht, von sehr gewitzigten Zuschauern ganz verstanden werden. Nicht nur viele Arten der Narrheit, sondern auch die bloße Dummheit hat er ungemein ergötzlich und unterhaltend zu machen gewußt. Noch eine besondre Gattung des Possenhaften findet sich in seinen Stücken, die uns willkürlicher angebracht scheint, sich aber auf Nachahmung einer wirklichen Sitte gründet. Dieß ist die Einführung des Lustigmachers, des Narren mit der Kappe und in scheckiger Tracht, auf Englisch clown genannt, der in verschiednen Lustspielen, jedoch bei weitem nicht in allen, unter den Trauerspielen allein im Lear vorkommt; meistens seinen Witz nur in Gesprächen mit den Hauptpersonen übt; zuweilen auch in die Handlung eingeflochten ist. Damals pflegten nicht nur die Fürsten Hofnarren zu halten, sondern in vielen vornehmen Familien hielt man unter der übrigen Dienerschaft einen solchen aufmunternden Hausgenoßen für ein gutes Gegenmittel gegen die Leerheit und Langeweile des täglichen Lebens, für eine willkommne Unterbrechung der hergebrachten Förmlichkeiten. Große Männer, selbst Geistliche, achteten es nicht unter ihrer Würde, sich von wichtigen Geschäften in der Unterhaltung ihres Narren zu erholen; der berühmte Thomas Morus hat sich mit dem seinigen zusammen von Holbein malen laßen. Shakspeare scheint eben vor dem Zeitpunkte gelebt zu haben, wo die Sitte abzukommen anfieng; in den nächsten englischen Lustspieldichtern nach ihm findet sich der clown nicht mehr. Man hat die Abschaffung der Narren als einen Beweis der Verfeinerung gerühmt, und unsre wackern Vorfahren bemitleidet, daß sie an groben Possen Geschmack finden können. Ich glaube aber

vielmehr, es wird an gescheidten Narren gefehlt haben, um die Stelle gehörig auszufüllen *); auf der andern Seite ist die Vernunft, bei aller Einbildung von sich selbst, zu zaghaft geworden, um eine so verwegne Ironie zu dulden: sie ist immer besorgt, der Mantel ihrer Gravität möchte aus seinen Falten kommen; und lieber als der Narrentheidung einen anerkannten Platz neben sich zu gönnen, hat sie unbewußter Weise die Rolle der Lächerlichkeit selbst übernommen, aber leider einer schwerfälligen und unerfreulichen Lächerlichkeit **). Es würde leicht sein, eine Sammlung vortrefflicher Einfälle und beißender Sarkasmen zu machen, die uns von bekannten Hofnarren aufbehalten sind. Ausgemacht ist es, daß sie den Fürsten häufig Wahrheiten sagten, die diese jetzt niemals zu hören bekommen ***). Shakspears Narren haben

---

*) Man sehe Hamlets Lobrede auf den Yorick. In Was ihr wollt sagt Viola:

Der Bursch ist klug genug, den Narrn zu spielen,
Und das geschickt thun, fordert ein'gen Witz.
Die Laune deren, über die er scherzt,
Die Zeiten und Personen muß er kennen,
Und wie der Falk auf jede Feder schießen,
Die ihm vor's Auge kommt. Dieß ist ein Handwerk
So voll von Arbeit als des Weisen Kunst.
Denn Thorheit, weislich angebracht, ist Witz,
Doch wozu ist des Weisen Thorheit nütz?

**) „Seit das bißchen Witz, was die Narren haben, zum Schweigen gebracht worden ist, so macht das bißchen Narrheit, was weise „Leute besitzen, große Parade." Wie es euch gefällt, Erster Aufzug, zweite Scene.

***) Karl der Kühne von Burgund berühmte sich oft, wie man weiß, mit Hannibal, als dem größten Feldherrn aller Zeiten, wetteifern zu wollen. Nach der Niederlage bei Granson begleitete ihn sein Narr auf seiner eilfertigen Flucht, und rief aus: „Ach, gnädiger

meistens neben einiger Witzelei, die nicht ganz zu vermeiden steht, wenn man aus dem Witz ein Gewerbe macht, einen unvergleichlichen Humor, und endlich viel Verstand, genug, um eine ganze Schaar gewöhnlicher weiser Männer damit auszustatten.

Jetzt noch einiges über die Diction und den Versbau unsers Dichters. Seine Sprache ist hie und da etwas veraltet, jedoch im Ganzen weit weniger als die der meisten damaligen Schriftsteller, und dieß beweiset die Güte seiner Wahl. Die Prosa war noch wenig bearbeitet, weil die Gelehrten mehrentheils lateinisch schrieben: ein günstiger Umstand für den Dramatiker; denn was hat dieser mit der wißenschaftlichen Büchersprache zu schaffen? Die früheren englischen Dichter hatte er nicht nur gelesen, sondern studiert; übrigens aber griff er seine Sprache unmittelbar aus dem Leben auf, und dieses dialogische Element weiß er meisterlich mit dem höchsten poetischen Schwunge zu verschmelzen. Ich verstehe nicht was einige Kunstrichter mit dem Tadel wollen, Shakspeare sei oft ungrammatisch. Um diese Behauptung durchzuführen, müßten sie beweisen, daß ähnliche Wortfügungen bei seinen Zeitgenoßen niemals vorkommen, wovon man gerade das Gegentheil darthun kann. In keiner Sprache läßt sich Alles nach Grundsätzen bestimmen, Vieles bleibt dem eigensinnigen Sprachgebrauch überlaßen. Und daß sich dieser seitdem geändert, dafür wird man doch den Dichter nicht verantwortlich machen wollen? Die englische Sprache war damals noch nicht zu jener züchtigen Nüchternheit gelangt, die sich in ihrer neueren Litteratur, vielleicht zum

„Herr! die haben uns einmal behannibalt!“ Hätte der Herzog diesem warnenden Spotte Gehör gegeben, so hätte er nicht bald darauf ein so schmähliches Ende genommen.

Schaden der Originalität, festgesetzt hat. Wie ein kürzlich urbar gemachter Boden neben den fruchtbaren Sprößlingen manche Wucherpflanze hervortreibt, so finden sich auch in der damaligen poetischen Diction Ausschweifungen, jedoch aus der Fülle der Kraft entsprungene Ausschweifungen. Es sind noch Spuren von Unbeholfenheit, aber nirgends von mühseliger seelenloser Verkünstelung sichtbar. Im allgemeinen bleibt Shakspeares Schreibart noch jetzt ein unübertroffenes Vorbild sowohl im Starken und Erhabenen, als im Gefälligen und Zarten. Er hat in seiner Sphäre alle Mittel der Sprache erschöpft. Allem ist das Gepräge seines mächtigen Geistes aufgedrückt. Seine Bilder und Figuren haben in ihrer ungesuchten, ja unwillkürlichen Seltsamkeit oft eine ganz eigenthümliche Anmuth. Zuweilen wird er dunkel aus allzu großer Liebe zur gedrängtesten Kürze: aber es verlohnt sich schon der Mühe, über Shakspeares Zeilen zu grübeln.

Die Versart seiner sämmtlichen Schauspiele ist großentheils der zehn- oder eilfsilbige reimlose Jambe, der nur zuweilen mit Reimen untermischt ist, häufiger mit prosaischen Theilen abwechselt. Kein einziges Stück ist ganz in Prosa geschrieben, so wie denn auch denen, welche sich am meisten dem reinen Lustspiele nähern, immer etwas beigefügt ist, was sie in einem höhern Grade als es dieser Gattung eigen ist, poetisiert. Viele Auftritte sind ganz prosaisch, in andern wechseln prosaische und versificierte Reden. Dieß wird nur denen ein Uebelstand dünken, die gewohnt sind die Zeilen eines Schauspiels wie Soldaten zu betrachten, die bei einer Parade überein gekleidet und bewaffnet, in Reih und Glied aufziehen, so daß, wenn man einen oder ein paar gesehen, man sich tausende, als einander vollkommen ähnlich, vorstellen kann.

Shakspeare beobachtet im Gebrauch der Prosa und der Verse sehr feine Unterscheidungen nach dem Stande, noch mehr aber nach dem Charakter und der Gemüthsstimmung der Personen. Eine edle und über den gewöhnlichen Ton erhöhte Sprache paßt nur zu einer gewissen Anständigkeit der Sitten, die sowohl Laster als Tugenden überkleidet, und auch unter heftigen Leidenschaften nicht ganz verschwindet. Wie nun diese den höheren Ständen, wenn gleich nicht ausschließend, doch natürlicher Weise mehr eigen ist, als den geringen, so ist auch bei Shakspeare Würde und Vertraulichkeit der Rede, Poesie und Prosa, auf eben die Art unter die Personen vertheilt. Daher sprechen seine gemeinen Bürger, Bauern, Soldaten, Matrosen, Bedienten, hauptsächlich aber seine Narren und Possenreißer, fast ohne Ausnahme im Tone ihres wirklichen Lebens. Indessen offenbart sich innere Würde der Gesinnungen, wo sie sich immer finden mag, durch äußern Anstand, ohne daß es dazu durch Erziehung und Gewohnheit angekünstelter Zierlichkeiten bedürfte; jene ist ein allgemeines Recht der Menschen, der niedrigsten wie der höchsten, und so gilt auch bei Shakspeare die Rangordnung der Natur und der Sittlichkeit hierin mehr wie die bürgerliche. Auch läßt er nicht selten dieselben Personen zu verschiednen Zeiten die erhabenste und wieder die gemeinste Sprache führen, und diese Ungleichheit ist ebenfalls in der Wahrheit gegründet. Außerordentliche Lagen, die den Kopf lebhaft beschäftigen und mächtige Leidenschaften in's Spiel setzen, heben und spannen die Seele: sie rafft alle ihre Kräfte zusammen und zeigt, wie in ihrem ganzen Wirken, so auch in der Mittheilung durch Worte, einen ungewöhnlichen Nachdruck. Hingegen giebt es selbst für den größten Menschen Augenblicke des Nachlaßens, wo er die Würde seines Charakters bis auf

einen gewissen Grad in sorgloser Ungebundenheit vergißt. Um sich an den Scherzen Andrer zu belustigen oder selbst zu scherzen, was keinen Helden entehrt, ist sogar diese Stimmung nöthig. Man gehe zum Beispiel die Rolle des Hamlet durch. Welche kühne, kräftige Poesie spricht er, wenn er den Geist seines Vaters beschwört, sich selbst zu der blutigen That anspornt, seiner Mutter in die Seele donnert! Und wie steigt er in seinem Tone in das gemeine Leben hinab, wenn er mit Personen zu thun hat, mit denen er nach ihrer Würdigkeit nicht anders umgehen kann: wenn er den Polonius und die Höflinge zum besten hat, den Schauspieler unterrichtet, und sich auf die Späße des Todtengräbers einläßt. Unter allen ernsten Hauptcharakteren des Dichters ist keiner so reich, wie Hamlet, an Witz und Laune; darum bedient er sich auch unter allen am meisten des vertraulichen Stils. Andre verfallen gar nicht darein, entweder weil der Pomp des Ranges sie beständig umgiebt, oder weil ein gleichförmiger Ernst ihnen natürlich ist, oder endlich weil eine Leidenschaft, nicht von der niederdrückenden Art, wie Hamlets Kummer, sondern eine erweckende Leidenschaft sie das ganze Stück hindurch beherrscht. Ueberall ist die Wahl der einen oder der andern Form so schicklich und in der Natur der Sache so gegründet, daß ich behaupten möchte, sogar da, wo der Dichter eine Person in derselben Rede aus Prosa in Poesie, oder umgekehrt, übergehen läßt, würde man dieß nicht ohne die Gefahr, etwas zu verderben, abändern können. Der reimlose Jambe hat dabei den Vorzug, daß er sich herauf- und herab-stimmen läßt: er kann sich dem vertraulichen Gesprächston nahe anschmiegen, und macht niemals einen so schneidenden Abstich, wie z. B. der zwischen schlichter Prosa und gereimten Alexandrinern sein würde.

Shakspeares Jamben sind zuweilen ausgezeichnet harmonisch und volltönend, immer mannichfaltig und dem Inhalt angemeßen: bald eilen sie leicht beflügelt fort, bald treten sie mit gewichtigem Nachdruck auf. Niemals fallen sie aus dem dialogischen Gange, der auch in der fortgehenden Rede eines Einzelnen noch gespürt werden muß, außer wenn sie in's Lyrische übergeht. Sie sind ein vollkommnes Muster vom dramatischen Gebrauch dieser Versart, die in der englischen Sprache seit Milton auch für die epische Gattung gedient, aber darin eine ganz andre Wendung genommen hat. Selbst die Unebenheiten in Shakspeares Versbau sind ausdrucksvoll; ein abgebrochner Vers oder ein plötzlich wechselnder Rhythmus trifft mit dem Stocken des Gedankenganges oder dem Eintritt einer andern Gemüthsregung zusammen. Zum Beweise, daß er die mechanische Regel absichtlich verletzte, in der Ueberzeugung, eine allzu symmetrische Versification tauge nicht für das Schauspiel und werde auf der Bühne leicht einschläfernd, sind gerade seine früheren Stücke am fließendsten versificiert, und in den späteren, wo er doch durch Uebung eine größere Fertigkeit erlangt haben mußte, finden sich die stärksten Abweichungen vom geregelten Gange des Verses. Dieser diente ihm nur dazu, die poetische Erhöhung hörbar zu machen, behauptete daneben aber die größtmögliche Freiheit.

Die Rücksichten oder Leitungen des Gefühls, wonach er sich bei'm Gebrauch des Reimes richtete, laßen sich fast eben so bestimmt angeben. Nicht selten schließen Auftritte oder auch einzelne Reden mit einigen gereimten Zeilen, um den Abschnitt stärker zu bezeichnen und ihm mehr Rundung zu geben. Dieß ist von späteren englischen Trauerspieldichtern verkehrt nachgeahmt worden: sie erheben den Ton so

plötzlich in den Reimzeilen, als ob die Person auf einmal eine andre Sprache zu reden anfienge. Den Schauspielern war dieß willkommen, als ein Signal zum Klatschen bei ihrem Abgange. Beim Shakspeare hingegen sind die Uebergänge gelinde gehalten: aller Wechsel der Formen stellt sich unmerklich und wie von selbst ein. Ferner pflegt er eine Reihe sinnreicher und antithetischer Sprüche gern durch den Reim zu heben. Fortgehend gereimt findet man andre Stellen, wo Feierlichkeit und theatralischer Pomp angemeßen war, wie die sogenannte Maske *) im Sturm und das im Hamlet aufgeführte Schauspiel. In andern Stücken, z. B. dem Sommernachtstraum und Romeo und Julia räumte er dem Reim einen beträchtlichen Antheil ein, weil er ihnen ein blühendes Kolorit geben wollte, oder weil die Personen in einer musikalischen Stimmung reden, wie bei Liebesklagen und Liebeswerbungen. Hiebei hat er sogar gereimte Strophen angebracht, die sich der in England damals üblichen Form des Sonettes nähern. Malones Behauptung, Shakspeare habe in seiner Jugend den Reim geliebt, ihn späterhin aber verworfen, wird durch seine eigne Zeitangabe von den Werken des Dichters widerlegt. In einigen der frühesten, z. B. dem zweiten und dritten Theil Heinrichs des Sechsten, kommen fast gar keine Reime vor; in seinem angeblich letzten Stücke Was ihr wollt und im Macbeth, der ausgemacht erst unter König Jakobs Regierung gedichtet worden, findet sich eine nicht unbeträchtliche Anzahl. Bis in die Nebensachen der Form handelte Shakspeare nicht nach Laune und Zufall, sondern bestimmte sich wie ein ächter Künstler nach innern

*) Ueber diese Schauspielgattung werde ich bei Gelegenheit Ben Johnsons einige Worte sagen.

Gründen. Dieß ließe sich auch an den seltner vorkommenden Versarten, z. B. den sieben- und acht-sylbigen gereimten Versen zeigen, wenn wir nicht fürchteten, zu sehr auf bloß technische Entwickelungen einzugehen.

Die Behandlung der gereimten Verse, und somit das Urtheil über Wohllaut und Zierlichkeit darin, hat sich in England seit zwei Jahrhunderten weit mehr verändert als die der reimlosen Jamben. In jenen sind Dryden und Pope Muster geworden; diese Schriftsteller haben ihnen die vollkommenste Glätte ertheilt, sie aber dafür auch an eine wohlklingende Einförmigkeit gefeßelt. Ein Ausländer, dem Veraltet und Neu gleich gilt, kann vielleicht die Vorzüge der älteren Weise unbefangner fühlen. Gewiß ist es, daß die heutige Bearbeitung der gereimten Verse, wegen allzu großer Gebundenheit der Couplets, für das Drama nicht taugt. Man muß was Shakspeare hierin geleistet, nicht nach einer später aufgekommenen Mode, sondern durch Vergleichung mit seinen Zeitgenoßen, etwa mit Spenser, schätzen. Dieß wird ohne Zweifel zu seinem Vortheil ausschlagen. Spenser ist oft gedehnt; Shakspeare, wiewohl zuweilen hart, doch immer kurz und bündig. Der Reim hat ihn weit häufiger dazu gebracht, etwas Nöthiges auszulaßen, als etwas Ueberflüßiges einzuschalten. Doch sind viele seiner gereimten Zeilen noch jetzt untadelig, sinnreich mit anmuthiger Leichtigkeit und blühend ohne falschen Schimmer. Die eingestreuten Lieder (des Dichters eigne nämlich) sind meistens süße kleine Spiele und ganz Gesang; man hört in Gedanken eine Melodie dazu, während man sie bloß lieset.

Die sämmtlichen Hervorbringungen Shakspeares tragen das unverkennbare Gepräge seines originalen Genius, aber niemand ist weiter entfernt davon als er, eine durch Ange-

wöhnung und persönliche Einseitigkeit entstandne Manier zu haben. Vielmehr ist er in Absicht auf Verschiedenheit des Tons und der Farbe nach Beschaffenheit der Gegenstände ein wahrer Proteus. Jede seiner Dichtungen ist wie eine abgeschloßne Welt, die sich in ihrer eignen Sphäre bewegt. Es sind Kunstwerke, in einem durchgeführten Stil gearbeitet, worin sich die Freiheit und besonnene Wahl ihres Urhebers offenbart. Wenn die Durchbildung eines Werkes bis in seine kleinsten Theile nach einer Hauptidee, die Herrschaft des beseelenden Geistes über alle Mittel der Ausführung, Korrektheit zu heißen verdient, (und dieß ist außer der Grammatik wohl der einzige gültige Sinn des Wortes) so darf man Shakspearen nach Zuerkennung aller höheren Eigenschaften, welche Bewunderung fordern, in den meisten Fällen auch den Namen eines korrekten Dichters nicht versagen.

Achtundzwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Beurtheilung der einzelnen Werke Shakspeares: der Lustspiele: Die beiden Edelleute von Verona, Das Lustspiel der Irrungen, Die gezähmte böse Sieben, Verlorne Liebesmüh, Ende gut Alles gut, Viel Lärmen um Nichts, Gleiches mit Gleichem, Der Kaufmann von Venedig, Wie es euch gefällt.

Es würde sehr belehrend sein, einen Künstler, der zugleich der Stifter und Vollender seiner Kunst war, Schritt vor Schritt auf seiner Laufbahn zu begleiten, und seine Werke nach der Zeitordnung durchzugehen. Allein bis auf wenige feste Punkte, die man endlich gewonnen, fehlt es hiezu an den nöthigen Angaben. Der fleißige Malone hat zwar einen Versuch gemacht, Shakspeares Schauspiele chronologisch zu ordnen, den er aber selbst nur für hypothetisch ausgiebt, und der unter andern schon deswegen nicht recht gelingen konnte, weil er von seiner Untersuchung eine beträchtliche Anzahl Stücke ausschließt, welche dem Dichter zugeschrieben worden sind, nur von den Herausgebern seit Rowe als unächt verworfen werden, welche aber meines Bedünkens großentheils wirklich von ihm herrühren *).

*) Wäre dieses Buch zunächst für ein englisches Publikum bestimmt, so würde ich ein solches Urtheil im Widerspruch mit der

Das Beste wird also sein, die Schauspiele zu leichterer Uebersicht nach den Gattungen zu ordnen. Freilich ist dieß nur ein Nothbehelf: mehrere Kunstrichter haben eingesehen, daß Shakspeares Stücke im Grunde alle zu derselben Gattung gehören, wiewohl bald dieser, bald jener Bestandtheil, das Musikalische oder das Charakteristische, die Erfindung des Wunderbaren oder die Nachahmung des Wirklichen, das Pathetische oder das Komische, Ernst oder Ironie, in der Mischung vorwaltet. Shakspeare selbst macht sich, wie es scheint, über die kleinliche Bemühung mancher Kritiker lustig, Abtheilungen und Unterabtheilungen der Gattungen zu entdecken, und das Gesonderte ängstlich einzuzäunen, wenn der pedantische Polonius im Hamlet die Schauspieler empfiehlt, weil sie Alles aufzuführen verstehen, „Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Pastoral-Komödie, Historiko-Pastorale, Tragiko-Historie, Tragiko-Komiko-Historiko-Pastorale, u. s. w." Ein andermal scherzt er über die bloß von dem unglücklichen Ausgange hergenommene Bestimmung des Tragischen:

Und tragisch ist es auch, mein gnäd'ger Fürst,
Denn Pyramus bringt selbst darin sich um.

Indessen kann man doch die Eintheilung in Lustspiele, Trauerspiele und historische Schauspiele nach dem gewöhnlichen

---

angenommenen Meinung nicht hinstellen, ohne es mit Gründen zu belegen. Doch die Erörterung ist zu weitläuftig, und bleibt einer besondern Schrift vorbehalten. Ueberdieß steht mir, während ich die letzte Hand an meine Vorlesungen lege, keine andre englische Büchersammlung als meine eigne zum Gebrauch offen. Diese würde ich zu diesem Zwecke vervollständigt haben, wenn nicht die Hemmung des Verkehrs mit England es unmöglich machte, sich englische Bücher außer den ganz gewöhnlichen zu verschaffen. Ich muß also in diesem Punkte um Nachsicht bitten, und will in einem Anhang zu dieser Vorlesung nur Einiges vorläufig erinnern.

Sprachgebrauch einigermaßen festhalten, wenn man nur die Uebergänge und Verwandtschaften nicht aus der Acht läßt. Der Inhalt der Lustspiele ist großentheils aus Novellen entlehnt: es sind romantische Liebesgeschichtchen; keines davon spielt ganz in bürgerlichen oder häuslichen Verhältnissen. Alle haben dichterischen Schmuck, einige gehen in's Wunderbare oder in's Pathetische über. An diese schließen sich unmittelbar zwei der ausgezeichnetsten Trauerspiele an, Romeo und Julia, und Othello: beides wahre Novellen, und nach denselben Grundsätzen bearbeitet. In manchen historischen Schauspielen nehmen die komischen Charaktere und Auftritte einen beträchtlichen Raum ein; andre sind durchaus ernsthaft und laßen einen tragischen Haupteindruck zurück. Das wesentliche Kennzeichen, das sie unterscheidet, ist, daß die Verwickelung darin sich auf ein poetisches und nationales Interesse bezieht. Dieß ist nicht so der Fall im Hamlet, Lear und Macbeth, und deswegen rechnen wir diese Trauerspiele nicht zu den historischen Stücken, wiewohl das erste sich auf eine alte nordische, das zweite auf eine einheimische Sage gründet, und Macbeth schon in die nicht mehr fabelhafte Epoche der schottischen Geschichte fällt.

Unter den Lustspielen tragen die beiden Edelleute von Verona, die gezähmte böse Sieben, und das Lustspiel der Irrungen manche Spuren einer frühen Entstehung an sich. Die beiden Edelleute von Verona schildern den Wankelmuth der Liebe und ihre Treulosigkeit gegen die Freundschaft mit gefälligen Zügen, aber mit einer gewissen Oberflächlichkeit, fast möchte man sagen, mit eben dem Leichtsinn, den eine schnell entflammte und schnell wieder aufgegebene Leidenschaft im Gemüth voraussetzt. Dem Treulosen wird am Ende für seine zweideutige Reue von seiner ersten Geliebten ohne

Schwierigkeit verziehen; für die ernsthaftesten Vorfälle, die vorgehabte Entführung und unternommene Flucht einer Fürstentochter, die Gefangennehmung ihres Vaters zugleich mit ihr selbst durch eine Räuberbande, deren Hauptmann der eine der beiden Edelleute, der verrathne und verbannte Freund, gezwungener Weise geworden ist: für alles dieß wird geschwind eine friedliche Lösung gefunden. Es ist, als ob sich der Lauf der Welt nach einer flüchtigen Jugendgrille, Liebe genannt, fügen müßte. Julia, die ihren wankelmüthigen Geliebten unerkannt als Edelknabe begleitet, ist gleichsam eine leicht angelegte Skizze von den zarten weiblichen Gestalten, einer Viola und Imogen, die in späteren Stücken Shakspeares unter ähnlicher Verkleidung auf Liebesabenteuer ausgehen, und denen ihre gewagte Lage bei der jungfräulichsten Sittsamkeit einen ganz eignen Reiz giebt.

Das Lustspiel der Irrungen ist der Stoff der Menächmen des Plautus, ganz umgearbeitet und mit neuen Verwickelungen bereichert: unter Shakspeares Werken das einzige Beispiel einer Nachahmung oder Entlehnung aus den Alten. Den beiden gleichnamigen Zwillingsbrüdern sind zwei Sklaven beigegeben, ebenfalls Zwillinge, ununterscheidbar ähnlich und denselben Namen führend. Die Unwahrscheinlichkeit wird dadurch verdoppelt: aber wenn man einmal die erste, schon an's Unglaubliche gränzende, zugegeben hat, so wird man um die zweite nicht handeln; und soll der Zuschauer durch bloße Verwirrungen unterhalten werden, so können sie sich nicht bunt genug kreuzen. Es versteht sich, daß in dergleichen Stücken, um ihnen wenigstens eine sinnliche Wahrheit zu geben, die Rollen, welche das Mißverständniß verursachen, immer mit Masken gespielt werden sollten, und so wird es auch der Dichter beobachtet haben. Ich kann dem Tadel

nicht beistimmen, die Aufklärung sei zu lange hinausgeschoben: so lange sich noch Neuheit und Steigerung in den verwirrenden Zufällen bemerken läßt, hat man keine Ermüdung zu besorgen. Und dieß ist hier wirklich der Fall: es geht so weit, daß der eine der beiden Brüder erst für Schulden verhaftet, dann als ein Verrückter eingesperrt wird, und der andre sich vor einem Angriffe auf sein Leben an einen geheiligten Zufluchtsort retten muß. Ohne allerlei Gemeinheiten, Schimpfreden und Schlägereien, kann es bei diesem Gegenstande nicht abgehen; Shakspeare hat ihn aber auf alle Weise zu adeln gesucht. Ein paar Scenen der Eifersucht und Liebe unterbrechen die Verwirrungen, die bloß der äußere Sinn verursacht. Die Wiedererkennung wird dadurch feierlicher gemacht, daß der Fürst dabei den Vorsitz führt, und daß die noch lebenden und lange getrennten Eltern der Zwillingsbrüder zugleich wieder vereinigt werden. Die Exposition, wodurch der Zuschauer im voraus unterrichtet sein muß, während die handelnden Personen in der Unwißenheit befangen sind, und die Plautus kunstlos in einen Prolog verlegt, ist hier, meisterlich motiviert, in einer rührenden Erzählung des Vaters angebracht. Kurz, dieß dürften leicht die besten von allen geschriebenen oder möglichen Menächmen sein, und wenn das Stück an Werth gegen andre Stücke Shakspeares zurücksteht, so ist es wohl nur weil sich aus dem Stoffe nicht mehr machen ließ.

Die gezähmte böse Sieben hat den Anstrich eines italiänischen Lustspiels, wie denn auch bei dem Liebeshandel, welcher der Hauptsache zur Unterlage und Umgebung dient, ein Stück des Ariost mittelbar oder unmittelbar benutzt ist. Leicht skizzierte Charaktere und Leidenschaften; eine ohne mühsame Anstalten eingeleitete und in ihrem raschen Gange durch

Bedenklichkeiten keiner Art gehemmte Intrigue; nur in der Art wie Petruchio Katharinen, die er, wiewohl zuvor gewarnt, auf seine Gefahr heiratet, zahm zu machen weiß, ist der charakteristische Gehalt und die eigenthümliche Laune des Engländers sichtbar. Die Farben sind etwas stark aufgetragen, aber mit gutem Grunde. Daß der Trotz eines wilden jungen Mädchens, im Widerspruch mit den Reizen ihres Geschlechtes, und weder durch körperliche noch Seelenstärke unterstützt, dem noch ungeschliffneren und grillenhafteren Eigensinn eines Mannes, den dieser nur verstellter Weise annimmt, bald weichen muß: eine solche Lehre kann auf der Schaubühne nicht anders, als mit der handgreiflichen Deutlichkeit eines Sprichworts, vorgetragen werden.

Noch merkwürdiger als das Stück selbst ist das Vorspiel: der betrunkne Keßelflicker, der im Schlaf aufgehoben und in einen Pallast gebracht wird, wo man ihn glauben macht, er sei ein Edelmann. Die Erfindung ist wohl nicht von Shakspeare. Holberg hat denselben Stoff gründlich und mit unnachahmlicher Wahrheit bearbeitet; allein er hat ihn in fünf Aufzüge ausgesponnen, wozu der Gehalt schwerlich hinreicht. Vermuthlich hat er nicht aus dem englischen Dramatiker geschöpft, sondern ebenfalls wie jener einen volksmäßigen Schwank benutzt. Es giebt dergleichen komische Motive, die sehr alt sind, ohne je veralten zu können. Shakspeare zeigt sich dabei, wie immer, als einen vornehmen Dichter: Alles ist nur leicht angedeutet, aber an Zierlichkeit und feiner Mäßigung dürfte er schwer zu übertreffen sein. Auch hat er die Ironie nicht übersehen, die sich natürlich darbietet, daß der große Herr, den Müßiggang und Langeweile dahin bringt, einen armen Schlucker zu mystificieren, von seiner Lage eben keinen beßern Gebrauch zu machen

weiß, als dieser, der alle Augenblicke in seine pöbelhaften Angewöhnungen zurückfällt. Es fehlt, ich weiß nicht durch welchen Zufall, die letzte Hälfte dieses Vorspiels, nämlich wie der Keßelflicker in seiner neuen Herrlichkeit sich wiederum von Sinnen trinkt, und im Schlafe in seinen bettelhaften Zustand zurückversetzt wird. Dieß sollte am Schluße des größeren Stückes folgen. Die Zwischenreden, womit der Keßelflicker das vor ihm aufgeführte Lustspiel unterbricht, mochten improvisiert werden, aber es ist nicht glaublich, daß Shakspeare den augenblicklichen Eingebungen der Schauspieler, auf die er nicht viel hielt, die Vollendung eines so sorgfältig angefangnen, wiewohl kleinen Werkes überlaßen haben sollte. Uebrigens hängt das Vorspiel nur dadurch mit dem Stücke zusammen, daß es zu dem neuen Leben des vermeinten Edelmanns gehört, auf seinem Schloß wandernde Komödianten vor sich spielen zu laßen. Diese Erfindung, belustigende Zuschauer auf der Bühne mitaufzuführen, ist von spätern englischen Dichtern sehr witzig gebraucht worden.

Verlorne Liebesmüh wird auch zu den Jugendstücken gezählt. Es ist eine muthwillige Gaukelei, ein ganzes Füllhorn der muntersten Scherze ist darin ausgeschüttet. Jugendlichkeit ist allerdings in dem üppigen Ueberfluß der Ausführung sichtbar: die ununterbrochene Folge der Wortspiele und Einfälle jeder Art läßt den Zuschauer kaum zu Athem kommen; die Funken des Witzes sprühen, so, daß sie ein wahres Feuerwerk bilden, und der Dialog gleicht großentheils den raschen Unterredungen, womit vorübergehende Masken im Carnaval einander necken. Ein junger König von Navarra hat ein Gelübde gethan, mit dreien seiner Hofleute in strenger Eingezogenheit sich auf drei Jahre dem Studium der Weisheit zu widmen; er hat zu dem Ende alle weibliche

Gesellschaft vom Hofe verbannt, und den Umgang mit Frauen hoch verpönt. Aber kaum hat er dieß in einer pomphaften Rede, der größten Heldenthaten würdig, angekündigt, so kommt die Tochter des Königs von Frankreich an seinen Hof, um im Namen ihres bettlägerigen alten Vaters eine verpfändete Provinz zurückzufordern. Er ist genöthigt ihr Audienz zu geben, verliebt sich sogleich in sie, und seinen Gefährten, die dabei ältere Bekanntschaften mit den Hofdamen der Prinzessin erneuern, geht es ihrerseits nicht beßer. Alle sind schon im Herzen bundbrüchig, ohne von einander zu wißen: sie belauschen sich nach der Reihe, wie jeder dem einsamen Walde ein Gedicht voll Liebespein anvertraut; jeder schilt und meistert den später gekommenen, zuletzt tritt Biron, vom Anfange an der Spötter unter ihnen, hervor, und beschämt den König und die beiden Andern, bis auch ihn ein entdeckter Liebesbrief zu Schanden macht. Er hilft sich und ihnen heraus, indem er die Thorheit des gebrochnen Gelübdes schildert, und mit einer herrlichen Lobrede auf die Frauen sie zu den Fahnen der Liebe schwören heißt. Diese Scene ist unvergleichlich angelegt und der Gipfel des Ganzen. Wie sie nachher ihre Liebeswerbung in einer Verkleidung mündlich anbringen, und von den ebenfalls verkleideten Damen irre geleitet und zum besten gehabt werden: dieß ist vielleicht etwas zu lang ausgesponnen. Auch könnte man finden, der Dichter falle aus dem Tone, da er plötzlich den Tod des Königs von Frankreich melden läßt, und die Prinzessin nun die ernsthaften Anträge des jungen Fürsten bis nach Verlauf ihrer Trauerzeit und einer ihm für seinen Leichtsinn aufgelegten Buße ablehnt. Allein aus der Neckerei, die in dem ganzen Stücke herrscht, ließ sich kaum ein befriedigender Schluß entwickeln: die Personen können nur durch

eine fremde Einwirkung nach dem Rausche der Ausgelaßenheit wieder nüchtern werden. Die grotesken Figuren, welche dazwischen zur Belustigung dienen, ein prahlhafter phantastischer Spanier', Don Armado, ein paar Schulpedanten und ein Bauertölpel, sind Geschöpfe einer grillenhaften Einbildungskraft, und recht zu Zielscheiben für den Witz einer muntern Gesellschaft geschaffen.

Ende gut Alles gut, Viel Lärmen um Nichts, Gleiches mit Gleichem und der Kaufmann von Venedig haben darin Verwandtschaft mit einander, daß neben der Hauptverwickelung, die sich auf wichtige, für Glück und Unglück des Lebens entscheidende Verhältnisse bezieht, und das sittliche Gefühl stark in Anspruch nimmt, immer mit gewandter Kunst für aufheiternde Beimischungen gesorgt ist. Nicht als ob der Dichter jenen Eindrücken nicht ihr volles Recht widerfahren ließe: er fügt ihnen nur durch Unterhaltung der Einbildungskraft und des Verstandes das gehörige Gegengewicht bei. Er stattet die Geschichte mit allen den einzelnen Zügen aus, die ihr das Ansehen einer wirklich geschehenen, wiewohl außerordentlichen Thatsache geben. Aber er verfällt nie in den weinerlichen Ton des empfindsamen Dramas, noch in die Peinlichkeit jener Schauspiele mit einer moralischen Richtung, die eigentlich nur dramatisierte Strafpredigten sind. Mitleiden, Aengstigung und Unwillen werden nur drückend durch allzu langes Verweilen dabei, und durch ausschließende Beschränkung darauf in der Gesammtheit eines Werkes. Shakspeare führt uns immer aus der Engigkeit der geselligen Einrichtungen oder Anmaßungen, womit die Menschen einander Licht und Luft verbauen, in's Freie hinaus, ehe wir noch selbst das Bedürfniß gewahr werden.

Ende gut Alles gut, ist die bekannte Geschichte eines

jungen Mädchens, die weit über ihren Stand liebt. Sie erwirbt ihren Geliebten als Gatten von der Hand des Königs, zur Belohnung dafür, daß sie ihn durch ein ererbtes Arkanum ihres Vaters, eines berühmten Arztes, von einer schon aufgegebenen langwierigen Krankheit geheilt hat. Der junge Mann verschmäht ihre Sittsamkeit und Schönheit, vollzieht die Ehe nur zum Schein, und rettet sich in die Gefahren des Krieges vor einem häuslichen Glück, das seinen Stolz beleidigt. Durch treue Beharrlichkeit und einen unschuldigen Betrug erfüllt sie die unmöglich scheinenden Bedingungen, unter denen sie der Graf als Gemahlin anzuerkennen versprochen. Die Liebe erscheint hier in demüthiger Gestalt: sie wirbt von der weiblichen Seite, gegen die Vorurtheile der Geburt, und ohne die Beistimmung gegenseitiger Neigung abzuwarten. Aber sobald Helena mit dem Grafen durch ein heiliges, wiewohl von ihm nur als eine lästige Feßel betrachtetes Band verbunden ist, wird ihr Irrthum ihre Tugend. Sie rührt durch stilles Dulden: ihr schönster Augenblick ist, wie sie sich selbst als die Verfolgerin ihres harten Gemahles anklagt, und unter dem Vorwande einer büßenden Pilgerfahrt das Haus ihrer Schwiegermutter heimlich verläßt. Johnson erklärt seine herzliche Abneigung gegen den Grafen Bertram, und ereifert sich, daß er am Ende ohne andre Strafe, als eine vorübergehende Beschämung, davon kommt, ja, durch den unverdienten Besitz einer tugendhaften Gattin belohnt wird. Aber hat Shakspeare den Eindruck seines gefühllosen Stolzes und seiner leichtsinnigen Verderbtheit irgend mildern wollen? Bloß mit kriegerischer Auszeichnung stattet er ihn aus. Und schildert der Dichter nicht den wahren Weltlauf, nach welchem den Männern ihr Unrecht gegen die Frauen eben nicht hoch angerechnet wird,

wenn sie nur das zu behaupten wißen, worein man die Ehre ihres Geschlechtes setzt? Bertrams einzige Entschuldigung ist, daß der König in einer Sache, die zu den persönlichsten Rechten gehört, der Wahl einer Gattin, sich allerdings einen Machtspruch gegen ihn erlaubt hat. Uebrigens soll diese Geschichte eben zeigen, sowie die von der Griseldis und mehrere ähnliche, wie weibliche Treue und Ergebenheit den Mißbrauch der männlichen Obergewalt überwindet; andre Novellen und Fabliaux sind dagegen als wahre Satiren auf den Wankelmuth und die Schlauheit der Frauen gemeint. Das Alter ist in diesem Schauspiele mit besondrer Gunst geschildert: der schlichte Biedersinn des Königs, die aufbrausende Gutmüthigkeit des alten Lafeu, die mütterliche Nachsicht der Gräfin mit Helenas Liebe zu ihrem Sohne, beeifern sich gleichsam um die Wette, den Uebermuth des jungen Grafen wieder gut zu machen. Der Stil des Ganzen ist mehr spruchreich als bilderreich: glänzende Farben der Phantasie wären bei diesem Gegenstande nicht angebracht gewesen. An den Stellen, wo die demüthigende Verstoßung der armen Helena am schmerzlichsten auffällt, tritt zur Zerstreuung der Zuschauer der prahlhafte Feigling Parolles ein. Die Mystification, wodurch seine angemaßte Tapferkeit und zugleich seine unverschämt böse Zunge entlarvt wird, gehört zu den besten komischen Auftritten, die je ersonnen worden: Stoff genug zu einem vortrefflichen Lustspiel, wenn Shakspeare nicht immer bis zur Verschwendung reich wäre. Falstaff hat den Parolles verdunkelt, sonst würde er unter den komischen Charakteren des Dichters berühmter sein.

Der Hauptknoten in Viel Lärmen um Nichts ist derselbe wie in der Geschichte vom Ariodant und der Ginevra bei'm Ariost; die Nebenumstände und die Entwicklung sind

freilich sehr verschieden. Es ist ein großer Theaterstreich, im ächten und zu billigenden Sinne, wie die unschuldige Hero vor dem Altar, im Augenblick der Vermählung, im Angesicht ihrer Familie und vieler Zeugen, durch die ehrenrührigsten, jedoch mit einem großen Schein der Wahrheit bekleideten Beschuldigungen zu Schanden gemacht wird. Der Eindruck wäre tragisch zu nennen, wenn ihn Shakspeare nicht, um den glücklichen Ausgang vorzubereiten, mit Fleiß gemäßigt hätte. Die Entdeckung des gegen Hero angestifteten Bubenstücks ist schon zuvor begonnen, obgleich den Personen, denen daran liegt, noch unbekannt; und der Dichter hat durch die verwirrte Einfalt von ein paar Gerichtsbedienten und Nachtwächtern die Verhaftung und die Verhöre der Schuldigen in die ergötzlichsten Scenen umzuwandeln gewußt. Ein zweiter Theaterstreich, der dem ersten das Gleichgewicht hält, ist es, wie Claudio, von seinem Irrthume überführt, einer Verwandten seiner todtgeglaubten Braut die Hand zu geben meint, und sie sich nun als Hero selbst entschleiert. Was aber besonders dem Stücke schon zu Shakspeares Zeit ungemeinen Beifall verschaffte, und seitdem in England immer dessen Glück gemacht hat, sind die Rollen des Benedict und der Beatrice: zwei muthwillige Wesen, die sich mit gegenseitigen Spöttereien niemals Frieden laßen. Erklärte Rebellen gegen die Liebe, werden sie dadurch in deren Netz verstrickt, daß ihre Freunde sich verabreden, beide glauben zu machen, jedes sei der Gegenstand einer geheimen Leidenschaft des andern. Ich weiß nicht wer es ohne Einsicht getadelt hat, daß, um sie zu fangen, derselbe Kunstgriff zweimal angebracht wird: das Scherzhafte liegt eben in dieser Symmetrie der Täuschung. Ihre Freunde schreiben sich die ganze Wirkung zu, aber die ausschließende Richtung ihrer Recke-

reien gegen einander ist schon ein Kennzeichen einer aufkeimenden Neigung. Selbst bei der Liebeserklärung verläßt ihre witzige Aufgewecktheit sie nicht; bloß um die verunglimpfte Hero zu vertheidigen, kommt edler Ernst in ihr Betragen. Dieß ist sehr gut gedacht: die Liebhaber des Scherzes, um nicht mit Lustigmachern vom Gewerbe verwechselt zu werden, müßen einen Punkt haben, worüber sie hinaus keinen Spaß verstehen.

In Gleiches mit Gleichem hat die Natur des Gegenstandes Shakspearen genöthigt, seine Poesie mit der Criminal-Justiz vertrauter zu machen, als er sonst gern zu thun pflegt. Alle dahin einschlagenden Verrichtungen, alle Arten dabei handelnder oder leidender Personen werden uns vorübergeführt: der heuchelnde Oberrichter, der mitleidige Gefängnißwärter und der rohe Henker; ein junger Mann von Stande, der die Verführung seiner Geliebten vor der Ehe mit dem Tode büßen soll; liederliches Gesindel, das die Polizei aufhebt; ja ein abgehärteter Verbrecher, den selbst die Zurüstungen zu seiner Hinrichtung nicht aus seiner viehischen Stumpfheit aufwecken können. Aber wie schonend und milde ungeachtet der ergreifenden Wahrheit ist Alles gehalten! Das Stück führt mit Unrecht seinen Namen von der Vergeltung: der Sinn des Ganzen ist eigentlich der Triumph der Gnade über die strafende Gerechtigkeit, weil kein Mensch sicher genug vor Fehltritten ist, um sich zu deren Verwalter unter seines Gleichen aufzuwerfen. Die schönste Zierde der Composition ist der Charakter der Isabella, welche, im Begriff als Nonne eingekleidet zu werden, sich durch fromme Liebe bewegen läßt, wiederum die verworrnen Wege der Welt zu betreten, ohne daß die himmlische Reinheit ihres Gemüthes durch die allgemeine Verderbtheit auch nur mit einem unheiligen Gedan-

ken befleckt würde: in der demüthigen Tracht einer Novizen-Schwester ein wahrer Engel des Lichts. Wie der kalte und unbescholtene Angelo, dem der Herzog aufgetragen hat, in seiner vorgeblichen Abwesenheit durch strenge Handhabung der Gesetze den ausschweifend gewordnen Sitten zu steuern, selbst von den jungfräulichen Reizen Isabellas versucht wird, als sie für ihren wegen eines jugendlichen Fehltritts zum Tode verurtheilten Bruder Claudio bittet; wie er seine Zumuthung, ihre Ehre für das Leben Claudios aufzuopfern, anfangs in scheuen und dunkeln Reden vorbringt, endlich schamlos mit der Sprache herausgeht; wie Isabella ihn mit edlem Unwillen zurückweist; wie sie ihrem Bruder das Vorgefallne erzählt, und dieser sie zuerst billigt, dann, von Todesfurcht hingerissen, sie ebenfalls bereden will, in ihre Entehrung zu willigen: in diesen Meisterscenen hat Shakspeare die Tiefen des menschlichen Herzens ergründet. Das Interesse ruht ganz auf der Behandlung, er giebt hier nichts auf den Reiz der Neugier; denn der als Mönch verkleidete Herzog ist immer da, um über seinen gefährlichen Stellvertreter zu wachen, und allem Uebel vorzubeugen, das man besorgen könnte: man sieht der feierlichen Entscheidung mit Zuversicht entgegen. Der Herzog spielt die Rolle des Mönchs bis zur Täuschung natürlich, er vereinigt in sich die Weisheit des Geistlichen und des Fürsten. Nur liebt seine Weisheit allzu sehr die Umwege: es schmeichelt seiner Eitelkeit, unsichtbar gleichsam eine irdische Vorsehung zu spielen; es unterhält ihn mehr, seine Unterthanen zu belauschen, als auf hergebrachte Weise zu regieren. Da er am Ende alle Schuldigen begnadigt, so sieht man nicht, wie sein anfänglicher Zweck, die Strenge der Gesetze durch Ausübung einer fremden Hand wiederherzustellen, erreicht wird. Der Dichter möchte also

wohl die Ironie beabsichtet haben, daß von den vielen Lästerungen über den Herzog, die der vorwitzige Lucio ihm sagt, ohne ihn zu kennen, doch dasjenige, was seine seltsamen Grillen betrifft, nicht so ganz ohne Grund ist. Es verdient bemerkt zu werden, daß Shakspeare, mitten unter der Erbitterung religiöser Parteien, den Stand des Mönches mit Vorliebe, und seinen Einfluß immer als wohlthätig schildert. Man findet bei ihm keine von den schwarzen tückischen Mönchen, die eine mehr protestantische als poetische Begeisterung einigen unsrer neueren Dichter an die Hand gegeben hat. Nur die Neigung legt Shakspeare seinen Mönchen bei, nachdem sie für sich selbst Verzicht auf die Welt gethan, sich dienstfertig in die Angelegenheiten Andrer zu mischen; auch in Absicht auf den frommen Betrug macht er sie nicht sehr gewißenhaft. Dergleichen spielen der Mönch in Romeo und Julia, der in Viel Lärmen um Nichts, und sogar der Herzog, den hierin, gegen das bekannte Sprichwort, die Kutte wirklich zum Mönch zu machen scheint.

Der Kaufmann von Venedig ist eins von Shakspeares vollendetsten Werken: zugleich außerordentlich popular, für die stärkste Wirkung auf der Bühne berechnet, und für den betrachtenden Kenner ein Wunder sinnreicher Kunst. Der Jude Shylock gehört zu den unbegreiflichen Meisterstücken von Charakteristik, wovon es nur bei'm Shakspeare Beispiele giebt. Es ist leicht für den Dichter wie für den Schauspieler, nationale Gesinnungen, Sprecharten und Geberden in Caricatur aufzustellen. Aber Shylock ist nichts weniger als ein gemeiner Jude: er hat eine sehr bestimmte, gebildete und originelle Persönlichkeit, und dennoch spürt man in allen seinen Aeußerungen einen leisen Anstrich von Judenthum. Man glaubt in den bloß geschriebenen Worten einen Hauch

von jüdischer Aussprache zu vernehmen, wie er auch in den höhern Ständen ungeachtet der gesellschaftlichen Verfeinerung zuweilen noch übrig bleibt. In ruhigen Lagen wird das dem europäischen Blut und den christlichen Sitten Fremde unmerklicher, mit der Leidenschaft tritt das nationale Gepräge stärker hervor. Alle diese unnachahmlichen Feinheiten erfordern die gewandteste Kunst eines großen Schauspielers, um sie gehörig auszudrücken. Shylock ist ein unterrichteter Mann, sogar auf seine Weise ein Denker; nur die Region, wo menschliche Gefühle wohnen, hat er nicht entdeckt: seine Moral ist auf den Unglauben an Güte und Edelmuth gebaut. Nächst dem Geiz wird Rachsucht über den Druck und die Erniedrigung, welche sein Volk erduldet, die vornehmste Triebfeder seines Handelns. Natürlich haßt er vor allen die wahrhaft christlich gesinnten Christen: das Beispiel uneigennütziger Nächstenliebe scheint ihm die ärgste Judenverfolgung. Der Buchstabe des Gesetzes ist sein Abgott; er weigert sich, die Stimme der Gnade zu hören, die aus dem Munde der Portia mit himmlischer Beredsamkeit sich ihm offenbart: er besteht auf dem strengen unbiegsamen Recht, und so fällt es denn auf sein eignes Haupt zurück. Hierin wird er ein Sinnbild von der allgemeinen Geschichte seines unglücklichen Volkes. Die schwermüthige und sich selbst vernachläßigende Großmuth des Antonio ist rührend erhaben. Auch ist ihm, als einem königlichen Kaufmann, ein ganzes Gefolge edler Freunde beigegeben. Der Gegensatz, den dieß mit der selbstischen Grausamkeit des Wucherers Shylock bildet, war nöthig zur Ehrenrettung der menschlichen Natur. Die Gefahr, worin Antonio bis gegen Ende des vierten Aufzugs schwebt, und welcher die Einbildungskraft sich kaum zu nähern wagt, würde zu schmerzlich ängstigen, wenn nicht für Auf-

heiterung und Zerstreuung gesorgt wäre. Diese gewähren besonders die Auftritte auf dem Landsitze der Portia, die den Zuschauer in eine ganz andre Sphäre versetzen. Und doch hängen sie durch die Verkettung der Ursachen und Wirkungen genau mit der Hauptsache zusammen: die Ausrüstung Bassanios zu seiner Brautwerbung ist Schuld, daß Antonio die gefährliche Verschreibung eingeht, und Portia rettet wiederum durch den Rath ihres Oheims, eines berühmten Rechtsgelehrten, den Freund ihres Geliebten. Aber noch auf eine andre Weise sind die Verhältnisse der dramatischen Composition hiebei vortrefflich beobachtet. Der Rechtshandel zwischen Shylock und Antonio wird zwar als eine wirklich vorgefallene Thatsache berichtet, allein es bleibt doch ein unerhörter und einziger Fall. Shakspeare hat ihm also einen eben so außerordentlichen Liebeshandel beigesellt: eins wird durch das andre wieder natürlich und wahrscheinlich. Eine reiche, schöne und geistreiche Erbin, die nur durch Lösung eines Räthsels gewonnen werden kann; die verschloßnen Kästchen; die ausländischen Prinzen, welche kommen um das Abenteuer zu bestehen, alles dieß reizt die Einbildungskraft mit einem märchenhaften Glanz. Die beiden Scenen, wo der nach morgenländischer Art schwülstige Prinz von Marocco und der sich weise dünkende Prinz von Arragon unter den Kästchen wählen, spannen nur die Neugier und beschäftigen den Scharfsinn; in der dritten, wo die beiden Liebenden vor der unvermeidlichen Wahl zagen, die in einem Augenblicke sie einander ganz geben oder für immer entreißen kann, hat Shakspeare alle Bestechungen des Gefühls, allen Zauber der Poesie aufgeboten. Man theilt das Entzücken Portias und Bassanios nach der glücklichen Wahl: man begreift wohl, warum sie einander lieben, denn sie zeigen sich beide unend-

lich liebenswürdig. Die Gerichtsscene, die den vierten Akt einnimmt, ist für sich ein vollständiges Drama, worein sich das Interesse des Ganzen zusammendrängt. Der Knoten ist nun freilich gelöst, und nach gemeinen Ansichten von theatralischer Befriedigung könnte der Vorhang fallen. Aber der Dichter wollte seine Zuschauer nicht mit den trüben Eindrücken entlaßen, welche die mühsam und unerwartet erlangte Rettung Antonios und die Bestrafung des verworfnen Shylock zurückläßt: darum hat er den fünften Aufzug als ein musikalisches Nachspiel im Stücke selbst hinzugefügt. Die Episode von der entführten Tochter des Juden, Jessica, in der Shakspeare nationale Züge mit Anmuth zu umkleiden gewußt hat, und eine Neckerei Portias und ihrer Gefährtin gegen ihre neuvermählten Gatten, geben ihm den Stoff dazu. Die Scene eröffnet sich mit dem tändelnden Geflüster zweier Liebenden in einer Sommernacht; dann sanfte Musik und eine entzückte Lobrede auf diese Ordnerin der Welt und der Gemüther; hierauf treten die Hauptpersonen auf, und nach einer artigen verstellten Entzweiung endigt Alles mit den heitersten Scherzen.

Wie es euch gefällt ist ein Stück von ganz entgegengesetzter Art. Es würde schwer sein, den Inhalt in eine ordentliche Erzählung zu bringen: es geschieht eben nichts, oder was geschieht, ist nicht so wesentlich, als was gesagt wird; auch was man allenfalls die Auflösung nennen kann, ist ziemlich willkürlich herbeigeführt. Wer nichts gewahr wird, als was sich berechnen läßt, wird kaum einen wirklichen Plan darin anerkennen wollen. Verbannung und Flucht haben in den Ardennen eine seltsame Gesellschaft versammelt: einen durch seinen Bruder entthronten Herzog, der mit seinen treuen Unglücksgefährten in der wilden Gegend

von der Jagd lebt; zwei verkleidete einander schwesterlich liebende Prinzessinnen; einen witzigen Hofnarren; endlich die einheimischen Bewohner des Waldes, idealische und natürliche Schäfer und Schäferinnen. Diese leicht hingezeichneten Figuren ziehn in buntem Wechsel vorüber, und immer sieht man die schattige dunkelgrüne Landschaft im Hintergrunde, und glaubt frische Waldluft zu athmen. Keine Uhr, keine geregelte Tagesordnung mißt hier die Stunden: sie verfließen ungezählt in den Beschäftigungen oder dem phantastischen Müßiggange, dem sich jeder nach seiner Laune oder Gemüthsart ergiebt, und diese unbegränzte Freiheit entschädigt alle für die eingebüßten Bequemlichkeiten des Lebens. Der eine wirft sich einsam unter einen Baum, und hängt melancholischen Betrachtungen über den Wechsel des Glücks, die Falschheit der Welt und die selbstgeschaffnen Plagen der Gesellschaft nach; andre laßen gesellige Jagd- und Freuden-Lieder unter Begleitung der Waldhörner erklingen. Eigennutz, Neid und Ehrgeiz sind in den Städten dahinten geblieben; unter den menschlichen Leidenschaften hat nur die Liebe den Eingang in diese Wildniß gefunden, wo sie dem einfachen Hirten dieselbe Sprache lehrt, wie dem ritterlichen Jüngling, der seine Liebesreime an die Stämme der Bäume hängt. Eine spröde Schäferin verliebt sich augenblicklich in die in Männertracht verkleidete Rosalinde, als diese ihr mit Uebermuth ihre Härte gegen den armen Liebhaber verweist, und der selbsterfahrne Schmerz der Verschmähung bringt sie zuletzt zum Mitleiden und zur Erwiderung. Der Narr treibt seine philosophische Verachtung des äußern Glanzes und seinen Spott über die Täuschungen der Liebe so weit, daß er sich mit Fleiß die häßlichste und einfältigste Bauerdirne zur Liebsten aussucht. Durch dieß ganze Gemälde hat der Dichter

zeigen wollen, daß es nichts bedarf, um die der Natur und dem menschlichen Geiste inwohnende Poesie hervorzurufen, als mit Abwerfung des angekünstelten Zwanges beide der angebornen Freiheit zurückzugeben. In dem Gange des Schauspieles selbst ist die träumerische Sorglosigkeit eines solchen Daseins ausgedrückt: sogar durch den Titel hat Shakspeare dieß angedeutet. Wer sich daran ärgern wollte, daß in diesem romantischen Walde das Ceremoniel der dramatischen Kunst nicht gehörig beobachtet sei, der würde mit Recht dem klugen Narren überantwortet werden, um ihn glimpflich auf irgend ein prosaisches Gebiet hinaus zu geleiten.

Neunundzwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung. Beurtheilung der einzelnen Werke Shakspeares: Lustspiele:) Der h. Drei-Königs-Abend oder Was ihr wollt, Ein Sommernachtstraum, Der Sturm, Das Wintermärchen, Cymbelin. — Romeo und Julia. Othello. Beurtheilung der Trauerspiele: Hamlet.

Der heilige Drei-Königs-Abend oder Was ihr wollt vereinigt die Unterhaltung einer sinnreich gesponnenen Intrigue mit dem Reichthum komischer Charaktere und Situationen, und mit dem Farbenzauber einer ätherischen Poesie. Shakspeare behandelt meistentheils in seinen Lustspielen die Liebe mehr wie eine Sache der Einbildungskraft als des Herzens; aber hier erinnert er uns ganz besonders daran, daß in seiner Sprache dasselbe Wort (fancy) zugleich Phantasie und Liebe bedeutete. Die Liebe des Musik-berauschten Herzogs zur Olivia ist nicht nur eine Phantasie sondern eine Einbildung; Viola scheint sich anfangs willkürlich in den Herzog zu verlieben, dem sie als Edelknabe dient, wiewohl sie nachher die zartesten Saiten des Gefühls berührt; die stolze Olivia wird durch den schüchternen und einschmeichelnden Boten des Herzogs bestrickt, in welchem sie keine verkleidete Nebenbuhlerin vermuthet, und nimmt zuletzt durch

eine zweite Täuschung den Bruder für die Schwester. Diesen, ich möchte sagen, idealischen Thorheiten, dienen die baren Narrheiten zum Gegenbild, wozu behagliche Schalkheit die lächerlichen Personen des Stücks, ebenfalls unter dem Vorwande der Liebe, anstiftet: die ungeschickte Bewerbung eines albernen und wüsten Landjunkers um Olivia, und seine Ausforderung an Viola; die Einbildung des pedantischen Haushofmeisters Malvolio, seine Herrschaft sei insgeheim in ihn verliebt, die ihn so weit bringt, daß er als verrückt eingesperrt und von dem Narren in der Tracht eines Geistlichen besprochen wird. Diese Scenen sind eben so fein und bedeutsam, als ergötzlich zum Lachen eingerichtet. Wenn dieß in der That Shakspeares letztes Werk war, wie behauptet wird, so hat er bis zuletzt einer gleichen Jugend des Geistes genoßen und die ganze Fülle seiner Talente mit sich in's Grab genommen.

Die lustigen Weiber von Windsor, wiewohl sie recht eigentlich ein Lustspiel nach dem gewöhnlichen Begriffe des Wortes sind, übergehen wir hier, und versparen es bis nach Heinrich dem Vierten von ihnen zu sprechen, um die Rolle des Falstaff im Zusammenhange zu beurtheilen.

Ein Sommernachts-Traum und der Sturm laßen sich darin mit einander vergleichen, daß in beiden die Einwirkung einer wunderbaren Geisterwelt mit dem Gewirr menschlicher Leidenschaften und mit den possenhaften Abenteuern der Narrheit verflochten ist. Der Sommernachts-Traum ist zuverläßig sehr früh geschrieben, der Sturm allem Ansehen nach aus Shakspeares späterer Zeit: die meisten Kunstrichter räumen daher, in der Voraussetzung, der Dichter müße sich mit zunehmender Reife des Geistes immer vervollkommt haben, dem letzten Stücke einen großen Vorzug vor dem ersten ein.

Ich kann hierin nicht so ganz einstimmen: wie mir scheint, hält der innere Werth dieser beiden Werke sich ziemlich die Wage, und nur persönlicher Geschmack kann zur Vorliebe für das eine oder das andere entscheiden. Die Ueberlegenheit des Sturms von Seiten gründlicher und origineller Charakterzeichnung fällt in die Augen; man muß an dem Ganzen eine tiefsinnige Kunst bewundern, die ihre Mittel weise ausspart, und ihre Anstalten, das Gerüste zu dem luftigen Wundergebäude, geschickt zu verkleiden weiß. In dem Sommernachts-Traum hingegen strömt eine ergiebige Ader der kühnsten und muthwilligsten Erfindung; die außerordentlichste Zusammenstellung fremdartiger Bestandtheile scheint durch einen sinnreichen Zufall ohne Mühe entstanden zu sein, und die Farben sind von einer so hellen Durchsichtigkeit, als ließe sich die ganze bunte Gaukelei mit einem Hauche wegblasen. Die hier geschilderte Feenwelt gleicht jenen zierlichen Arabesken, wo kleine Genien mit Schmetterlingsflügeln nur halb verkörpert aus Blumenkelchen hervorwachsen. Dämmerung, Mondschein, Thau und Frühlingsdüfte sind das Element dieser zarten Geister; sie helfen der Natur ihren Teppich aus grünem Laube, vielfarbigen Blumen und schimmernden Insekten sticken; in der Menschenwelt tändeln sie bloß kindlich und grillenhaft mit ihren wohlthätigen oder schädlichen Einflüßen. Ihr heftigster Zorn löst sich in eine gutmüthige Neckerei auf; ihre Leidenschaften, von allem irdischen Stoff entkleidet, sind bloß ein idealischer Traum. Die Liebe unter den Sterblichen ist dann auch im Verhältniß hiezu als eine poetische Bezauberung geschildert, die durch einen entgegengesetzten Zauber augenblicklich aufgehoben und dann wieder hergestellt werden kann. Die verschiednen Theile der Anlage, die Hochzeitfeier des Theseus, der Zwist des Oberon und

der Titania, die Flucht der zwei liebenden Paare, und die theatralischen Uebungen der Handwerker, sind so leicht und glücklich verflochten, daß sie durchaus zu einander zu gehören scheinen, um ein Ganzes zu bilden. In dem von Elfen bevölkerten Walde muß sich das Unerwartete fügen. Oberon will die Verwirrung der Liebenden lösen, und steigert sie durch einen Fehlgriff seines Dieners auf's höchste, bis er endlich ihrer vergeblichen Liebespein, ihrem Wankelmuth und ihrer Eifersucht zurecht hilft, und die Treue in ihre alten Rechte einsetzt. Die Aeußersten des Phantastischen und Gemeinen werden zusammengeknüpft, als die verzauberte Titania erwacht, und sich in einen plumpen Gesellen mit einem Eselskopfe verliebt, der eben einen tragischen Liebhaber vorgestellt oder vielmehr entstellt hat. Das scherzhafte Wunder der Verwandlung Bottoms ist eigentlich nur die Uebersetzung einer Metapher in ihren buchstäblichen Sinn: aber in seinem Benehmen bei der zärtlichen Anbetung der Feenkönigin ist es auf's lustigste anschaulich gemacht, wie zu seiner gewöhnlichen Albernheit noch das Bewußtsein eines solchen Kopfputzes hinzukommt. Theseus und Hippolyta sind gleichsam eine prächtige Einfaßung des Gemäldes: sie repräsentieren bloß, aber mit stattlichem Pomp. Die Gespräche des Helden und seiner Amazone, wie sie mit ihrem lärmenden Jagdgefolge den Wald betreten, wirken auf die Einbildungskraft wie der frische Hauch des Morgens, wovor die Gesichte der Nacht verschwinden. Zu dem grotesken Schauspiel im Schauspiel ist nicht ohne Bedeutung Pyramus und Thisbe gewählt: es ist gerade wie der pathetische Theil des Stückes eine geheime Zusammenkunft zweier Liebenden im Walde und ihre Verstörung durch einen feindseligen Zufall, und beschließt das Ganze mit der ergötzlichsten Parodie.

Im Sturm ist wenig Handlung und fortschreitende Bewegung: die Verbindung Ferdinands und Mirandas ist bei ihrem ersten Zusammentreffen entschieden, und Prospero legt ihr nur scheinbare Hindernisse in den Weg; die Schiffbrüchigen gehen müßig auf der Insel umher; der Anschlag Sebastians und Antonios auf das Leben des Königs von Neapel, so wie der des Caliban und der betrunknen Seeleute gegen Prospero, ist nichts als eine Spiegelfechterei, weil man voraussieht, daß die Zaubermacht des letztern sie zu nichte machen wird; es bleibt also nichts übrig als die Bestrafung der Schuldigen durch schreckhafte Erscheinungen, die ihr Gewißen rühren, die Wiedererkennung und endliche Aussöhnung. Indessen ist dieser Mangel durch den mannichfaltigsten Aufwand von Bezauberungen der Poesie und Aufheiterungen des Scherzes so wunderbar versteckt, die Einzelnheiten der Ausführung sind so anziehend, daß man sehr genau Acht geben muß, um zu bemerken, die Auflösung sei gewissermaßen schon in der Exposition enthalten. Die Liebesgeschichte Ferdinands und Mirandas, in so wenigen und kurzen Scenen entwickelt, ist entzückend schön: ein rührender Bund ritterlichen Edelmuthes von der einen Seite, und von der andern der jungfräulichen Offenheit eines Herzens, das fern von der Welt auf einer unbewohnten Insel erzogen, nicht gelernt hat seine unschuldigen Regungen zu verheimlichen. Die Weisheit des fürstlichen Einsiedlers Prospero hat einen magischen und geheimnißvollen Anstrich; der Eindruck von der düstern Falschheit der beiden Usurpatoren wird durch das treuherzige Geschwätz des alten ehrlichen Gonzalo gemildert; Trinculo und Stephano, zwei jovialische Taugenichtse, finden am Caliban eine würdige Gesellschaft; und Ariel schwebt mit Anmuth über Allem, als der personificierte Genius der wunderbaren Dichtung.

Caliban ist unter den seltsamen Schöpfungen einer dichterischen Einbildungskraft zum Sprichwort geworden. Ein Mittelding von einem Gnomen und einem Wilden, halb dämonischer, halb viehischer Natur, in dessen Betragen man zugleich die Spuren seiner angebornen Art und den Einfluß von Prosperos Erziehung wahrnimmt. Dieser hat nur seinen Verstand entwickeln können, ohne im geringsten seine eingewurzelte Bosheit zu zähmen: es ist als ob einem tölpischen Affen der Gebrauch der Vernunft und menschliche Sprache verliehen worden wäre. Caliban ist schadenfroh, feige, falsch und knechtisch gesinnt; dennoch unterscheidet er sich wesentlich von den pöbelhaften Bösewichtern in einer civilisierten Welt, wie sie Shakspeare zuweilen geschildert hat. Er ist roh, aber nicht gemein, er verfällt niemals in die prosaische und platte Vertraulichkeit seiner betrunknen Gesellen, denn er ist auf seine Weise ein poetisches Wesen; auch spricht er immer in Versen. In der Sprache hat er alles Harte, Mißlautende, Dornige aufgehascht, und daraus sein Wörterbuch zusammengesetzt, so wie sich aus der ganzen Mannichfaltigkeit der Natur nur das Feindselige, Widerwärtige und kleinlich-Mißgestaltete in seiner Einbildungskraft abgedrückt hat. Die magische Geisterwelt, die Prosperos Zauberstab auf der Insel versammelt, wirft nur einen schwachen Widerschein in sein Gemüth, so wie ein Lichtstrahl, der in eine dumpfe düstre Höhle fällt, unvermögend sie auszuwärmen und zu erleuchten, bloß die giftigen Dünste erregt. Die ganze Schilderung dieses Ungeheuers ist von unbegreiflicher Consequenz und Tiefe, und ungeachtet ihrer Häßlichkeit doch nicht beleidigend für das Gefühl, weil die Ehre der Menschheit nicht dabei gefährdet wird.

In dem zephyrlichen Ariel ist das Bild der Luft nicht zu verkennen, selbst sein Name spielt darauf an, so wie da-

gegen Caliban das schwere erdige Element bedeutet. Dennoch sind beide keine allegorischen Personificationen, sondern individuell bestimmte Wesen. Ueberhaupt findet sich im Sommernachts-Traum, im Sturm, im magischen Theile des Macbeth, überall wo Shakspeare den Volksglauben von der unsichtbaren Nähe der Geister und von der Möglichkeit sich mit ihnen in Berührung zu setzen, benutzt, eine Durchschauung des innern Lebens der Natur und ihrer geheimnißvollen Triebfedern, die zwar dem ächten Dichter nie ganz fremd sein kann, weil die Poesie sich ein für allemal mit einer mechanischen Physik nicht verträgt, die aber in gleichem Grade wie er und Dante nur Wenige beseßen haben.

Das Wintermärchen führt seinen Namen mit eben so viel Recht wie der Sommernachts-Traum den seinigen. Es ist eine von jenen Geschichten, die recht dazu gemacht scheinen, die traurige Muße langer Winterabende zu unterhalten; die schon für die Kindheit anziehend und begreiflich sind, und die, durch innige Wahrheit in der Schilderung der Charaktere und Leidenschaften beseelt, mit dem Schmuck einer sich gleichsam zur Einfalt des Stoffes herablaßenden Poesie ausgestattet, das erwachsene Alter in die goldne Zeit der Einbildungskraft zurückversetzen. Mit solchen wunderbaren, beweglichen und zuletzt in allgemeinem Jubel endigenden Abenteuern hat die Berechnung der Wahrscheinlichkeiten nichts gemein, und so ist dann auch hier Shakspeare sehr freigebig mit Anachronismen und geographischen Irrthümern: er eröffnet eine freie Schiffahrt zwischen Sicilien und Böhmen, macht den Giulio Romano zum Zeitgenoßen des delphischen Orakels, und was dergleichen mehr ist. Das Stück zerfällt gewissermaßen in zwei Schauspiele. Wie Leontes plötzlich auf seinen königlichen Herzensfreund Polyxenes, der ihn be-

sucht hat, eifersüchtig wird, ihm nach dem Leben trachtet, und Polyxenes durch heimliche Flucht sich rettet; wie Hermione, der Untreue beargwohnt, in's Gefängniß geworfen, und die Tochter, die sie zur Welt bringt, an einer entfernten Küste ausgesetzt wird; wie die vor Gericht gestellte Königin, durch das Orakel für unschuldig erklärt, auf die Nachricht, daß ihr kleiner Sohn sich über ihr Schicksal todt grämt, sinnlos niederfällt, und als todt von ihrem zu spät zur Vernunft gekommnen Gemahl betrauert wird: dieß macht den Inhalt der drei ersten Aufzüge aus. Die letzten beiden sind durch eine sechszehnjährige Kluft davon getrennt: aber jene tragische Katastrophe war nur scheinbar, und dieß vermittelt die Anknüpfung. Die im Königreich des Polyxenes ausgesetzte Prinzessin wächst unter niedern Hirten auf, jedoch ihre zarte Schönheit, der Adel ihrer Sitten, ihr hoher Sinn zeugen von ihrem Geblüt; der Kronprinz Florizel verirrt sich auf einer Falkenjagd zu ihr, verliebt sich, und wirbt um sie in schäferlicher Verkleidung; bei einem ländlichen Fest entdeckt Polyxenes dieß Verständniß und geräth in großen Zorn; die beiden Liebenden fliehen, von ihm verfolgt, nach Sicilien zum Leontes, wo dann die Wiedererkennung und Versöhnung Aller vor sich geht. Als Leontes endlich die Statue seiner verlornen Gattin zu sehen glaubt, steigt sie aus ihrer Blende zu ihm herunter: sie ist es selbst, die noch lebende Hermione, die sich so lange verborgen gehalten hat, und das Stück endigt mit allgemeinem Jubel. Die Eifersucht des Leontes ist nicht wie die des Othello mit allen Motiven, Symptomen und Steigerungen entwickelt: sie ist auf einmal da, und wird wie ein krankhafter Wahnsinn geschildert. So gehört es sich für eine Leidenschaft, deren Wirkungen den Zuschauer mehr angehen als ihre Entstehung, und die nicht

die Katastrophe herbeiführt, sondern bloß den Knoten des Stückes schürzt. In der That möchte der Dichter wohl leise haben andeuten wollen, daß Hermione, wiewohl tugendhaft, doch allzu lebhaft bemüht ist, dem Polyxenes zu gefallen; und es scheint, als käme dieser Keim einer Neigung in ihren Kindern erst recht zur Reife. Es giebt nichts Frischeres, Jugendlicheres, nichts zugleich so idealisch Schäferliches und Königliches, als die Liebe des Florizel und der Perdita: des Prinzen, den die Liebe zum freiwilligen Hirten macht, und der Prinzessin, die ihren hohen Ursprung verräth, ohne ihn zu kennen, und der unter den Händen die Blumenkränze zu Kronen werden. Shakspeare hat niemals Scheu davor, die idealische Poesie ganz dicht neben der gemeinsten Prosa wohnen zu laßen: so ist es ja auch meistens in der wirklichen Welt. Perditas Pflegvater und sein Sohn sind alberne Bauersleute, damit man desto deutlicher sehe, daß alles, was sie adelt, ihr selbst angehört. Der unvergleichlich gezeichnete lustige Hausierer und Gauner Autolykus gehört zur Vollständigkeit des Bauernfestes, welches Perdita von ihrer Seite zu einer Zusammenkunft verkleideter Gottheiten zu machen scheint.

Cymbelin ist ebenfalls eine von Shakspeares wunderbarsten Zusammensetzungen. Er hat darin eine Novelle des Boccaz mit altbrittischen Sagen aus den Zeiten der ersten römischen Kaiser verknüpft, und von den neuesten gesellschaftlichen Sitten bis zu heroischen Thaten, ja bis zu fabelhaften Göttererscheinungen Alles durch gelinde Uebergänge zu verschmelzen gewußt. Im Charakter der Imogen ist kein Zug der schönsten Weiblichkeit vergeßen: ihre keusche Zärtlichkeit, ihre Sanftmuth und ihr jungfräulicher Stolz, ihre gränzenlose Ergebenheit und Großmuth gegen ihren betrognen und

ungerecht verfolgenden Gatten, ihre Abenteuer in der Verkleidung, ihr scheinbarer Tod und ihre Rettung bilden ein eben so zartes als rührendes Gemälde. Die beiden in der Wüste erzogenen Prinzen Guiderius und Arviragus sind ein herrliches Gegenstück zur Miranda auf der einen, und zur Perdita auf der andern Seite. Shakspeare liebt es, die Ueberlegenheit des Angebornen über das Erlernte zu zeigen. „Ueber der Kunst, welche die Natur bereichern will," sagt er irgendwo, „giebt es immer eine höhere von der Natur selbst erschaffene Kunst." Wie Mirandas unbewußte und ungesuchte Anmuth mehr gefällt als Reize, die im glänzenden Putz der feinsten Ausbildung zu gefallen streben, so entzückt an den beiden, bloß durch die Jagd abgehärteten, sonst von ihrer hohen Bestimmung und der menschlichen Gesellschaft fern gehaltnen Jünglingen ein naiver Heldenmuth, der sie Thaten ahnden und träumen läßt, bis der erste Anlaß sie unwiderstehlich dazu hinreißt. Wie Imogen verkleidet in ihre Höhle kommt, wie Guiderius und Arviragus für den zarten Knaben, in dem sie weder ein Weib, noch ihre Schwester vermuthen, eine kindlich leidenschaftliche Freundschaft faßen, ihn bei der Zurückkunft von der Jagd plötzlich todt finden und mit Gesang unter Blumen bestatten: diese Auftritte könnten eine ganz erstorbne Einbildungskraft neu zur Poesie beleben. Wenn ein tragisches Ereigniß nur scheinbar ist, sei es daß die Zuschauer dieß schon wißen oder es nur vermuthen sollen, so weiß Shakspeare immer die Eindrücke zu mildern, ohne sie zu schwächen: er macht die Trauer musikalisch, damit sie an Feierlichkeit gewinne was ihr an Ernst abgeht. Was die übrigen Rollen betrifft, so ist der weise und rüstige Greis Belarius, lange Zeit Einsiedler und dann wieder Held, eine ehrwürdige Gestalt;

die gewandte Verstellung und rasche Geistesgegenwart des Italiäners Jachimo ist der verwegnen Verrätherei, die er spielt, ganz angemeßen; Imogens Vater Cymbelin, und selbst während der ersten Hälfte des Stücks ihr Gemahl Posthumus sind etwas aufgeopfert, allein dieß konnte nicht anders sein; die falsche und boshafte Königin ist bloß ein Werkzeug der Verwickelung; sie und ihr blödsinniger Sohn Cloten (die einzige komische Rolle im Stück), dessen roher Uebermuth mit vieler Laune geschildert ist, werden vor dem Schluß durch verdiente Bestrafung bei Seite geschafft. Für den heroischen Theil der Dichtung, den Krieg zwischen den Römern und Britten, welcher die Entscheidung vorbereitet, behielt der Dichter bei dem Umfange seines Plans so wenig Raum übrig, daß er die Vorfälle beinahe nur wie in einem stummen Schaugepränge deutlich zu machen sucht. Der letzten Scene dagegen, wo alle vielfach verschlungenen Faden des Knotens sich lösen, hat er wiederum ihre vollkommne Entfaltung gegeben, um die Eindrücke des Ganzen in einem Brennpunkte zu versammeln. Dieses Beispiel und viele andre können Johnsons Vorurtheil widerlegen, als pflege Shakspeare den Schluß seiner Stücke zu übereilen. Vielmehr bringt er manches an, was für das Verständniß der letzten Auflösung der Strenge nach erspart werden konnte, weil er das Gefühl befriedigen will: unsre heutigen Zuschauer sind ungeduldiger, als es die seinigen waren, den Vorhang fallen zu sehen, wenn nichts mehr zu entscheiden ist.

Romeo und Julia und Othello unterscheiden sich von den meisten der bisher durchgegangnen Stücke weder in den Bestandtheilen der Zusammensetzung, noch in der Behandlung; einzig durch die Richtung des Ganzen werden sie entschieden zu Trauerspielen.

Romeo und Julia ist ein Gemälde der Liebe und ihrer beklagenswerthen Schicksale in einer Welt, deren Atmosphäre zu rauh für diese zarteste Blüthe des menschlichen Daseins ist. Zwei für einander geschaffne Wesen werden sich bei'm ersten Erblicken Alles; jede Rücksicht verschwindet vor dem unwiderstehlichen Triebe, eins im andern zu leben; sie verbinden sich insgeheim unter widerstrebenden Verhältnissen, bloß auf den Schutz der unsichtbaren Mächte vertrauend; durch Schlag auf Schlag erfolgende feindselige Vorfälle wird ihre heldenmüthige Treue in wenigen Tagen auf die Probe gestellt, bis sie, gewaltsam getrennt, durch einen freiwilligen Tod sich im Grabe und jenseit des Grabes wieder vereinigen. Alles dieß findet sich schon in der schönen Geschichte, die Shakspeare nicht ersonnen hat, und die, auf das einfachste erzählt, immer eine zärtliche Theilnahme erregen wird. Aber Shakspearen war es vorbehalten, Reinheit des Herzens und Glut der Einbildungskraft, Anmuth und Adel der Sitten und leidenschaftlichen Ungestüm in einem idealischen Gemälde zu verbinden. Durch seine Behandlung ist es ein herrlicher Lobgesang auf jenes unaussprechliche Gefühl geworden, welches die Seele zum höchsten Schwunge adelt, und die Sinne selbst zu Seele verklärt, und zugleich eine schwermüthige Elegie auf dessen Hinfälligkeit vermöge seiner eignen Natur und der äußern Umstände; zugleich die Vergötterung und das Leichenbegängniß der Liebe. Sie erscheint hier wie ein himmlischer Funke, der auf die Erde herunterfallend sich in einen Blitzstrahl verwandelt, welcher sterbliche Geschöpfe fast in demselben Augenblicke entzündet und verzehrt. Was der Duft eines südlichen Frühlings Berauschendes, der Gesang der Nachtigall Sehnsüchtiges, das erste Aufblühen der Rose Wollüstiges hat, das athmet aus die-

sem Gedicht. Aber noch schneller, als die früheste Blüthe der Jugend und Schönheit vergeht, eilt es fort von der ersten schüchtern kühnen Liebeswerbung und sittsamen Erwiederung zur gränzenlosesten Hingegebenheit, zur unwiderruflichen Vereinigung; dann unter wechselnden Stürmen des Entzückens und der Verzweiflung zum Untergange der beiden Liebenden, die noch beneidenswerth scheinen, weil ihre Liebe sie überlebt, und weil sie durch ihren Tod einen Triumph über alle trennenden Gewalten errungen haben. Das Süßeste und das Herbeste, Liebe und Haß, Freudenfeste und düstre Ahndungen, zärtliche Umarmungen und Todtengrüfte, Lebensfülle und Selbstvernichtung, stehen hier dicht neben einander; und alle diese Gegensätze sind in dem harmonischen Wunderwerke so zur Einheit des Gesammt-Eindrucks verschmolzen, daß der Nachhall, den das Ganze im Gemüth zurückläßt, einem einzigen, aber einem unendlichen Seufzer gleicht.

Die vortreffliche dramatische Anordnung, die Bedeutung jedes Charakters an seiner Stelle, die weise Wahl aller Umgebungen bis auf die geringsten Nebenumstände habe ich in einer schon angeführten Schrift ausführlich entwickelt, und will mich hier nicht wiederholen. Nur auf einen dort übergangnen Zug will ich aufmerksam machen, der als ein Beispiel dienen kann, wie Shakspeare von ferne her vorbereitet. Der auffallendste und vielleicht unglaublichste Umstand in der ganzen Geschichte ist der Trank, welchen der Mönch Julien giebt, und worauf sie viele Stunden lang nicht bloß schläft, sondern völlig einer Todten gleicht, ohne daß es ihr schadet. Wie macht uns nun der Dichter geneigt zu glauben, daß Vater Lorenzo ein solches Geheimniß besitzt? Er zeigt uns ihn bei seinem ersten Eintritt in einem Garten,

wo er Kräuter sammelt, und über ihre wundervollen Tugenden Betrachtungen anstellt. Die Rede des frommen Alten ist voll tiefen Sinnes: er sieht in der Natur überall Sinnbilder der sittlichen Welt; dieselbe Weisheit, womit er sie durchschaut, hat ihn das menschliche Herz kennen gelehrt. Auf diese Art ist ein widerspenstiger oder wenigstens undankbar scheinender Umstand Quelle einer großen Schönheit geworden.

Wenn Romeo und Julia in den Farben der Morgenröthe glänzt, aber einer Morgenröthe, deren purpurne Wolken schon die Gewitter eines schwülen Tages verkündigen, so ist dagegen Othello ein Gemälde mit starken Schatten: man könnte es einen tragischen Rembrand nennen. Welch ein glückliches Mißverständniß, daß Shakspeare den Mohren, worunter in der Novelle unstreitig ein getaufter Saracene von der afrikanischen Nordküste gemeint war, zu einem eigentlichen Schwarzen gemacht hat! Man erkennt im Othello eine wilde Naturanlage jener glühenden Zone, welche die reißendsten Raubthiere und die tödtendsten Gifte erzeugt, durch Ruhmbegierde, durch fremde Gesetze der Ehre, durch edlere und mildere Sitten nur scheinbar gezähmt. Seine Eifersucht ist nicht die Eifersucht des Herzens, die sich mit dem zartesten Gefühl und Anbetung des geliebten Gegenstandes verträgt; sie ist von der sinnlichen Art, die in den heißen Himmelsstrichen die unwürdige Bewachung der Frauen und so manche unnatürliche Gebräuche hervorgebracht hat. Ein Tropfe dieses Giftes in seine Adern geflößt, bringt sein ganzes Blut in den gährendsten Aufruhr. Der Mohr scheint edel, offen, zutraulich, dankbar für erzeigte Liebe, und er ist auch dieß alles, und obendrein ein Gefahren trotzender Held, ein würdiger Obrer seiner Krieger, ein treuer Diener des Staates;

aber eine bloß physische Gewalt der Leidenschaft wirft alle seine erworbnen und angewöhnten Tugenden augenblicklich über den Haufen, und giebt dem Wilden in ihm über den gesitteten Menschen die Oberhand. Auch in dem Ausdruck seiner Rachbegierde gegen Cassio verräth sich diese Tyrannei des Blutes über den Willen. Zuletzt in seiner Reue spricht aus ihm ächte Zärtlichkeit für seine ermordete Gattin, und der Schmerz eines vernichteten Ehrgefühls den Zeugen seiner That gegenüber; und dazwischen fällt er sich selbst mit der Wuth an, womit ein Despot einen abtrünnigen Sklaven peinigt. Er leidet wie ein doppelter Mensch, zugleich in der höheren und unteren Sphäre, worein sein Wesen getheilt war. Indessen der Mohr trägt die nächtliche Farbe des Argwohns und der Tücke nur im Gesicht; Jago ist schwarz im Innern. Er steht dem Othello wie sein böser Dämon zur Seite und läßt ihn mit leisen und desto gefährlicheren Einflüsterungen keine Ruhe; es ist als ob vermöge einer unseligen, aber in der Natur gegründeten Verwandtschaft dieser Einfluß mächtiger über ihn sein müßte, als die Stimme seines guten Engels Desdemona. Ein schlauerer Bösewicht als dieser Jago ist nie geschildert worden: er legt seine Fallstricke mit einer Kunst, welcher nichts entrinnen kann. Der Widerwille, den seine Zwecke einflößen, wird dadurch erträglich, daß die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf seine Mittel abgelenkt wird: sie gewähren dem Verstande unendliche Beschäftigung. Kalt, unzufrieden und übler Laune, trotzig wo er sich's erlauben darf, demüthig und einschmeichelnd wo er es für nöthig hält, ist er ein vollendeter Meister in der Verstellungskunst; selbst keinen andern als selbstischen Regungen zugänglich, weiß er die Leidenschaften Andrer nach Belieben zu erregen, und jede Blöße, die sie geben,

zu benutzen: er ist ein so vortrefflicher Beobachter der Menschen, als man es sein kann ohne höhere Triebfedern des Handelns aus eigner Erfahrung zu kennen; in seinen hämischen Bemerkungen über sie liegt fast immer etwas Wahres. Hartnäckigen Unglauben an die Tugend der Frauen giebt er nicht bloß vor, er hegt ihn wirklich, und auch dieß hängt mit seiner ganzen Denkart zusammen, und macht ihn um so geschickter, sein Vorhaben auszuführen. Wie er an Allem nur die häßliche Seite sieht, entzaubert er auf die roheste Weise die Einbildungskraft über das Verhältniß der beiden Geschlechter: er will es, um Othellos Sinne zu empören, den sein Herz leicht über Desdemonas Unschuld aufklären könnte. Dieß muß die vielen Ausdrücke in Jagos Reden rechtfertigen, wovor die Sittsamkeit erschrickt. Hätte Shakspeare heut zu Tage geschrieben, so würde er sie sich vielleicht untersagt haben, aber gewiß zum Nachtheil der Wahrheit seiner Darstellung. Desdemona ist ein fleckenloses Opfer. Zwar kein hohes Ideal der Anmuth und begeisterten Leidenschaft wie Julia; voller Einfalt, Sanftmuth und Demuth, und so unschuldig, daß sie sich von der Möglichkeit der Untreue kaum einen Begriff machen kann, ist sie dazu geschaffen, die ergebenste und zärtlichste Gattin zu sein. Dieser weibliche Hang, ganz einem fremden Schicksale zu folgen, hat sie zu dem einzigen Fehltritte ihres Lebens verleitet, daß sie sich ohne Vorwißen ihres Vaters vermählt. Ihre Wahl scheint eine Verirrung zu sein, und doch ist es eben das, weswegen das Weib im Manne seinen Beschützer und sein Oberhaupt verehrt, was sie für Othello gewonnen hat: Bewunderung seines festen Heldenmuthes, und Theilnahme an seinen überstandnen Mühseligkeiten. Mit großer Kunst ist es so eingeleitet, daß sie, eben weil sie die Mög-

lichkeit eines Verdachtes gegen sich nicht ahndet, durch ihre unbefangne Verwendung für Cassio die Eifersucht des Mohren immer mehr steigert. Um Desdemonas Engelreinheit noch mehr zu heben, hat Shakspeare ihr in der Emilia eine Begleiterin von zweideutiger Tugend zugesellt. Nur durch den sündhaften Leichtsinn dieser Frau wird es begreiflich, daß sie die Entwendung des Schnupftuches nicht eingesteht, als es Othello mit Ungestüm zurückfordert: dieß wäre sonst der am schwersten zu rechtfertigende Umstand im ganzen Stück. Auch Cassio ist vollkommen so gezeichnet, wie er sein mußte, um ohne wirkliche Schuld Argwohn zu erregen: liebenswürdig und edel, aber sehr verführbar. Die öffentlichen Vorfälle der ersten beiden Aufzüge zeigen uns den Othello von seiner glorreichen Seite als die Stütze Venedigs und das Schrecken der Türken: sie dienen dazu, die Geschichte dem bloß häuslichen Kreiße zu entziehen, so wie in Romeo und Julia die Parteiung der Montague und Capulet dasselbe leistet. Keine Beredsamkeit ist vermögend, die niederwerfende Gewalt der Katastrophe in Othello zu schildern, dieß Gedränge von Gefühlen, die in einem Augenblick die Abgründe der Ewigkeit ausmeßen.

Hamlet ist einzig in seiner Art: ein Gedanken-Trauerspiel, durch anhaltendes und nie befriedigtes Nachsinnen über die menschlichen Schicksale, über die düstre Verworrenheit der Weltbegebenheiten eingegeben, und bestimmt, eben dieses Nachsinnen wieder in den Zuschauern hervorzurufen. Dieses räthselhafte Werk gleicht jenen irrationalen Gleichungen, in denen immer ein Bruch von unbekannten Größen übrig bleibt, der sich auf keine Weise auflösen läßt. Schon so viel ist darüber gesagt und geschrieben worden, und kein denkender Kopf, der von Neuem darüber

spricht, wird in seiner Ansicht des Zusammenhanges und der Bedeutung aller Theile ganz mit seinen Vorgängern übereinstimmen. Am meisten muß es in Erstaunen setzen, daß bei so versteckten Absichten, bei einer in unerforschte Tiefen hinabgebauten Grundlage, das Ganze sich auf den ersten Anblick äußerst volksmäßig darstellt. Die haarsträubende Erscheinung des Geistes bemächtigt sich gleich anfangs der Einbildungskraft und des Gemüthes; dann das Schauspiel im Schauspiel, worin man wie in einem Spiegel das Verbrechen wiederholt sieht, dessen vergeblich bezweckte Bestrafung den Inhalt des Stücks ausmacht; des Königs Entsetzen darüber; Hamlets verstellter und Ophelias wirklicher Wahnsinn; ihr Tod und Leichenbegängniß; das Zusammentreffen des Hamlet und Laertes an ihrem Grabe; ihr Zweikampf und die große Entscheidung; endlich das Auftreten des jungen Helden Fortinbras, der einer untergegangnen Königsfamilie mit kriegerischem Pomp die letzte Ehre erweiset; dazwischen die komischen Charakter-Scenen mit Polonius, den Höflingen und den Todtengräbern, die sämmtlich ihre Bedeutung haben: alles dieß erfüllt die Bühne mit der lebendigsten und mannigfaltigsten Bewegung. Der einzige Umstand, weswegen man dieß Stück weniger theatralisch finden könnte als andre Trauerspiele Shakspeares, ist, daß die Haupthandlung in den letzten Aufzügen in's Stocken geräth, oder gar rückgängig zu werden scheint. Dieß war jedoch unvermeidlich und liegt in der Natur der Sache. Das Ganze zweckt ja dahin ab, zu zeigen, wie eine Ueberlegung, welche alle Beziehungen und möglichen Folgen einer That bis an die Gränzen der menschlichen Voraussicht erschöpfen will, die Thatkraft lähmt; wie Hamlet selber es ausdrückt,

Der angebornen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Bläße angekränkelt,
Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren so der Handlung Namen.

Ueber Hamlets Charakter kann ich nach den Absichten des Dichters, wie ich sie verstehe, nicht ganz so günstig urtheilen, als Goethe thut. Es ist wahr, er ist ein Geist von hoher Bildung, ein Prinz von königlichen Sitten, mit dem feinsten Sinn für Schicklichkeit begabt, edlen Ehrgeizes empfänglich, der Begeisterung für fremde Vortrefflichkeit, die ihm fehlt, in hohem Grade offen. Die Rolle des Wahnsinns spielt er mit unvergleichlicher Ueberlegenheit, indem er die Leute, die ihn ausspähen, eben dadurch von seiner Geistesverwirrung überzeugt, daß er ihnen ihre Wahrheiten sagt, und sie mit dem schärfsten Witze verspottet. Aber bei seinen so oft gefaßten und immer unausgeführten Vorsätzen ist die Schwäche seines Willens offenbar: er läßt sich nur Gerechtigkeit widerfahren, wenn er sagt, es gebe keine größere Unähnlichkeit als zwischen ihm und dem Herkules. Nicht bloß die Nothwendigkeit treibt ihn zur List und Verstellung, er hat einen natürlichen Hang dazu, krumme Wege zu gehen; er heuchelt gegen sich selbst: seine weit hergeholten Bedenklichkeiten sind oft nur Vorwände, um seinen Mangel an Entschloßenheit zu verkleiden; „Gedanken,“ wie er zu einer andern Zeit sagt, „die nur ein Viertel Weisheit und drei Viertel Feigheit in sich haben“. Am meisten ist er verklagt worden wegen der Härte, womit er Ophelias von ihm selbst veranlaßte Liebe zurückstößt, und wegen seiner Fühllosigkeit bei ihrem wiewohl unwillkürlich verschuldeten Tode. Aber er ist zu sehr in seinen eignen Gram versunken, um Mitleiden für Andre übrig zu haben:

seine Gleichgültigkeit giebt uns den Maßstab seiner innern Zerrüttung. Dagegen spürt man unläugbar in ihm eine tückische Schadenfreude, wenn es ihm gelungen ist, mehr durch Noth und Zufall, die ihn allein zu raschen Streichen treiben können, als durch das Verdienst seines Muthes, seine Feinde aus dem Wege zu räumen; so äußert er sich nach Ermordung des Polonius und über Rosenkranz und Güldenstern. Hamlet hat keinen festen Glauben, weder an sich noch an irgend etwas: von Aeußerungen religiöser Zuversicht geht er zu skeptischen Grübeleien über; er glaubt an das Gespenst seines Vaters, wenn er es sieht, und sobald es verschwunden, wird es ihm beinahe zur Täuschung. (Man hat es als einen Widerspruch gerügt, daß Hamlet in dem Monolog über den Selbstmord sagt:

Das unentdeckte Land, von dessen Gränzen
Kein Wandrer wiederkehrt.

Denn war nicht der Geist ein zurückgekommener Wanderer? Shakspeare hat aber geflißentlich zeigen wollen, daß Hamlet auf keine Ueberzeugung irgend einer Art fest fußen kann.) Er ist dahin gekommen zu sagen, „nichts sei an sich weder gut, noch übel; nur das Denken mache es dazu“; der Dichter verliert sich mit ihm in den Irrgängen des Gedankens, worin man weder Ende noch Anfang findet. Und auch die Gestirne geben durch den Lauf der Begebenheiten keine Antwort auf die so dringend vorgelegten Fragen. Eine, wie es scheint vom Himmel bevollmächtigte, Stimme aus einer andern Welt fordert Rache für einen ungeheuern Frevel, und bleibt ohne Wirkung; die Verbrecher werden zuletzt bestraft, aber wie durch einen ungefähren Schlag, und nicht auf die erforderliche Weise, um der Welt ein warnendes Beispiel der Gerechtigkeit kund zu machen; un-

entschlüßige Vorsicht, schlaue Verrätherei und rasche Wuth eilen dem gleichen Untergange entgegen; weniger Schuldige oder Unschuldige werden in den allgemeinen Fall mit verwickelt. Das Schicksal der Menschheit steht da wie eine riesenhafte Sphinx, die jeden, der ihr furchtbares Räthsel nicht zu lösen vermag, in den Abgrund des Zweifels hinabzustürzen droht.

Als ein Beispiel von den vielen mißverstandenen Feinheiten Shakspeares führe ich den Stil an, worin die Rede des Schauspielers von der Hekuba abgefaßt ist. Die Ausleger haben viel darüber hin und her gestritten, ob sie von Shakspeare selbst oder entlehnt sei, und ob er es mit seinem Lobe des Stückes, worin sie vorkommen soll, ernstlich gemeint, oder den tragischen Bombast mancher Zeitgenoßen habe verspotten wollen. Sie bedachten nicht, daß diese Rede nicht für sich, sondern an der Stelle, wo sie steht, beurtheilet werden muß. Was in dem Schauspiele selbst wieder als dramatische Dichtung erscheinen sollte, mußte gegen dessen würdige Poesie so wie theatralische Erhöhung gegen die einfache Natur abstechen. Deswegen hat Shakspeare das Schauspiel im Hamlet durchgehends in spruchreichen Reimen voller Antithesen abgefaßt. Allein dieser feierlich abgemeßne Ton paßt nicht für die Rede, heftige Rührung sollte darin herrschen, es blieb also dem Dichter kein anderer Ausweg übrig als der, welchen er gewählt hat, Ueberladung des Pathos. Es ist allerdings falsche Emphase in dieser Rede, aber dergestalt mit wahrer Größe vermischt, daß ein Schauspieler, darin geübt, die nachgeahmten Rührungen künstlich in sich hervorzurufen, wirklich selbst davon hingerißen werden kann. Uebrigens wird man nicht glauben, Shakspeare habe seine

Kunst wenig genug verstanden, um nicht einzusehen, daß ein Trauerspiel, worin Aeneas der Dido eine so weitläuftige epische Erzählung von etwas längst Vergangenem, von der Zerstörung Trojas gemacht hätte, weder dramatisch noch theatralisch gewesen wäre.

Dreißigste Vorlesung.

(Fortsetzung. Beurtheilung der einzelnen Werke Shakspeares: Trauerspiele:) Macbeth, König Lear; Die drei römischen Stücke: Coriolan, Julius Cäsar, Antonius und Kleopatra. — Timon von Athen, Troilus und Kressida.

Vom Macbeth habe ich schon einmal im Vorbeigehen gesprochen, und wer könnte das Lob dieses erhabenen Werkes erschöpfen? Seit den Furien des Aeschylus war etwas so Großes und Furchtbares nicht wieder gedichtet worden. Zwar die Hexen sind keine göttlichen Eumeniden und sollen es nicht sein: sie sind unedle und gemeine Werkzeuge der Hölle. Ein deutscher Dichter hat es also sehr übel verstanden, da er sie in warnende und sogar moralisierende Zwitterwesen von Parcen, Furien und Zauberinnen umgestaltet und mit tragischer Würde bekleidet hat. Lege doch Niemand Hand an Shakspeares Werke, um etwas Wesentliches daran zu ändern: es bestraft sich immer selbst. Das Böse ist von Grund aus häßlich, und es ist widersinnig, es auf irgend eine Art veredeln zu wollen. Meines Erachtens haben es daher auch Dante und selbst noch Tasso mit der Schilderung der Dämonen weit beßer getroffen, als Milton.

Ob Shakspeares Zeitalter noch an Zauberei und Gespenster glaubte, das ist für die Rechtfertigung des Gebrauchs, welchen er im Hamlet und Macbeth von den vorgefundenen Ueberlieferungen gemacht, vollkommen gleichgültig. Kein Aberglaube hat herrschend und weit durch Zeiten und Völker verbreitet sein können, ohne eine Grundlage in der menschlichen Natur zu haben: an diese wendet sich der Dichter und ruft aus ihren verborgenen Tiefen hervor was die Aufklärung gänzlich beseitigt zu haben meint, jenen Schauer vor dem Unbekannten, jene Ahndung einer nächtlichen Seite der Natur und Geisterwelt. Auf diese Art wird er gewissermaßen zugleich der Darsteller und der Philosoph eines Aberglaubens, das heißt, nicht der Philosoph, der wegläugnet und verspottet, sondern, was schwerer ist, der den Ursprung scheinbar vernunftwidriger und doch so natürlicher Meinungen begreiflich macht. Wollte er aber diese volksmäßigen Ueberlieferungen nach Willkür abändern, so würde er seine ganze Befugniß einbüßen, und nichts weiter zum besten geben, als seine eignen Fratzen. Shakspeares Darstellung der Hexen ist wahrhaft magisch: er hat ihnen in den kurzen Scenen, wo sie auftreten, eine eigene Sprache geschaffen, die, wiewohl aus den gewöhnlichen Elementen zusammengesetzt, dennoch eine Sammlung von Beschwörungsformeln zu sein scheint, und worin der Laut der Worte, die gehäuften Reime und der Rhythmus der Verse gleichsam die dumpfe Musik zu wüsten Hexentänzen bilden. Man beklagt sich über die Nennung ekelhafter Gegenstände: wer aber meint, der Zauberkeßel könne mit angenehmen Aromaten wirksam gemacht werden, der versteht es nicht beßer als die, welche begehren, daß die Hölle ehrlich guten Rath geben soll. Diese widerwärtigen Dinge, wovon sich die Einbildungskraft abwendet,

sind hier ein Sinnbild feindseliger Kräfte, die in der Natur arbeiten, und der geistige Schauer überwiegt den sinnlichen Abscheu. Unter sich reden die Hexen wie Weiber aus dem Pöbel, denn das sollen sie ja sein; dem Macbeth gegenüber erhebt sich ihr Ton: ihre Weissagungen, die sie selbst aussprechen, oder von ihren Phantomen aussprechen laßen, haben die dunkle Kürze, die majestätische Feierlichkeit, wodurch von jeher die Orakel den Sterblichen Ehrfurcht einzuflößen wußten. Man sieht hieraus, daß die Zauberinnen selbst nur Werkzeuge sind; sie werden von unsichtbaren Geistern regieret, sonst würde die Bewirkung so großer und entsetzlicher Begebenheiten über ihre Sphäre sein. Und welches war nun der Zweck, wozu ihnen Shakspeare in seinem Schauspiel dieselbe Stelle einräumte, die sie in Macbeths Geschichte nach den alten Chroniken einnehmen? Ein ungeheures Verbrechen geschieht: Dunkan, ein ehrwürdiger Greis und der gütigste König, wird ermordet; von seinem Unterthanen, den er so eben mit Ehren und Wohlthaten überhäuft hat; im wehrlosen Schlafe; unter dem gastfreundlichen Dach. Bloß natürliche Antriebe scheinen zu schwach, oder wenigstens müßte der Thäter als der verhärtetste Bösewicht geschildert werden. Shakspeare wollte uns ein erhabneres Bild zeigen: einen ehrgeizigen aber edlen Helden, der einer tief angelegten höllischen Versuchung erliegt, und in welchem alle Verbrechen, wozu ihn die Nothwendigkeit treibt, den Erfolg seiner ersten Unthat zu behaupten, dennoch das Gepräge des angebornen Heldenthums nicht ganz auslöschen können. Er hat also die Schuld dieser Unthat dreifach getheilt. Der erste Gedanke kommt von jenen Wesen, deren ganze Thätigkeit durch die Lust am Bösen gelenkt wird. Die wunderbaren Schwestern überraschen Macbeth in der Trunkenheit der

befriedigten Ruhmbegierde nach seinen Siegen; sie spiegeln ihm dasjenige, was nur durch seine That wirklich werden kann, als eine Verfügung des Schicksals vor, und beglaubigen ihre Worte durch unmittelbare Erfüllung der ersten Weissagung. Die Gelegenheit zum Königsmorde bietet sich sogleich dar; Macbeths Gemahlin beschwört ihn, sie nicht entschlüpfen zu laßen: mit feuriger Beredsamkeit macht sie alle Sophismen geltend, wodurch das Verbrechen sich in eine falsche Größe kleidet. Auf Macbeths Antheil fällt beinahe nur die Ausführung, er wird dazu wie im Taumel der Verblendung hingestoßen. Die Reue folgt der That auf dem Fuße nach, ja sie geht ihr voran, und die Gewißensqual läßt ihm forthin weder bei Tage noch bei Nacht Ruhe. Aber nun ist er einmal in den Stricken der Hölle; es ist entsetzlich zu sehen, wie Macbeth, der sonst als Krieger dem Tode trotzen konnte, jetzt, nachdem er einmal die Aussicht auf das künftige Leben in die Schanze geschlagen (we'd jump the life to come), um so ängstlicher sein irdisches Dasein festhält, je elender es geworden ist, und ohne Erbarmen Alles aus dem Wege räumt, was ihm nach seinem finstern Argwohn Gefahr zu drohen scheint. So sehr man seine Handlungen verabscheut, kann man seinem Gemüthszustande nicht alle Theilnahme versagen; man beklagt die Verwüstung so herrlicher Anlagen; ja, man muß es noch in seiner letzten Vertheidigung bewundern, wie in ihm ein tapferer Wille mit einem feigen Gewißen ringt. Man könnte glauben, in diesem Trauerspiele herrsche das Verhängniß ganz nach den Begriffen der Alten: Alles hebt mit einem übernatürlichen Einfluße an, woran die folgenden Begebenheiten wie durch eine unvermeidliche Verkettung geknüpft sind. Man findet hier sogar jene doppelsinnigen Orakel wieder, welche eben durch

ihre buchstäbliche Erfüllung die auf sie Vertrauenden täuschen. Indessen läßt sich nachweisen, daß der Dichter erleuchtetere Ansichten in seinem Werke niedergelegt hat. Er deutet an, daß der Kampf des Guten und Bösen in dieser Welt nur unter Zulaßung der Vorsehung stattfindet, welche den Fluch, den einige Sterbliche auf ihr Haupt ziehen, zu anderweitigem Segen wendet. In der Vergeltung ist eine genaue Stufenfolge beobachtet. Lady Macbeth, unter den menschlichen Wesen die schuldigste Theilhaberin an dem Königsmorde, verfällt durch ihre Gewißensangst in eine unheilbare körperliche Zerrüttung; sie stirbt, unbetrauert von ihrem Gemahl, mit allen Zeichen der Verwerfung. Macbeth wird noch würdig befunden den Heldentod auf dem Schlachtfelde zu sterben. Dem edlen Macduff wird für die Rettung seines Vaterlandes die Genugthuung zu Theil, den Tyrannen, der seine Gattin und Kinder erwürgt hat, mit eigner Hand zu bestrafen. Banquo büßt seinen ehrgeizigen Vorwitz, auch seine eigne glorreiche Zukunft wißen zu wollen, mit einem frühen Tode, indem er dadurch Macbeths Eifersucht erregt; aber er hat sein Gemüth von den Einblasungen der Zauberinnen rein erhalten: sein Name wird in seinem Geschlecht gesegnet, das auf eine lange Zeitenfolge zu derselben Königswürde bestimmt ist, die Macbeth nur auf seine Lebensdauer an sich gerißen. Im Gange der Handlung ist dieses Stück ganz das Gegentheil vom Hamlet: sie schreitet mit erstaunlicher Raschheit vorwärts, von der ersten Katastrophe (denn Dunkans Ermordung kann schon eine Katastrophe genannt werden) bis zur letzten. „Gedacht, gethan!“ ist der allgemeine Wahlspruch, denn, wie Macbeth sagt,

Der flücht'ge Vorsatz wird nie eingeholt,
Geht nicht die That gleich mit.

In allen Zügen sieht man ein rüstiges Helden-Zeitalter, im rauhen Norden, der die Nerven stählt. Welche Dauer die Handlung haben soll, läßt sich nicht genau angeben: nach der Geschichte vielleicht Jahre; aber wir wißen schon, daß der Einbildungskraft die erfüllteste Zeit als die kürzeste erscheint. Und hier ist umbegreiflich viel in einen engen Raum zusammengedrängt, nicht bloß als äußerliche Begebenheit, sondern mit Schilderung des innersten Gemüthszustandes der Handelnden. Es ist als ob die Hemmungen an dem Uhrwerk der Zeit herausgenommen wären, und nun die Räder unaufhaltsam abrollten. Nichts ist der Gewalt der Darstellung in Erregung des Grausens zu vergleichen. An alle Umstände von Dunkans Ermordung, den Dolch, der vor Macbeths Augen schwebt, Banquos Erscheinung bei'm Gastmahle, Lady Macbeths Nachtwandeln, darf man nur erinnern: was läßt sich darüber sagen, das den Eindruck nicht eher schwächte? Solche Scenen sind einzig und kommen nur bei diesem Dichter vor, sonst müßte die tragische Muse ihre Maske mit dem Medusenhaupt vertauschen.

Als auf eine Nebensache will ich nur noch auf Shakspeares weltkluge Gewandtheit aufmerksam machen, der durch ein so ganz nach poetischen Absichten entworfnes Werk einem Könige zu schmeicheln wußte. Jakob der Erste leitete sein Geschlecht vom Banquo ab; er war der erste, der den dreifachen Scepter von England, Schottland und Irland vereinigte: dieß wird in der magischen Erscheinung sichtbar gemacht, und ihm eine lange Reihe glorreicher Nachfolger verheißen. Sogar die Gabe der englischen Könige, gewisse Krankheiten durch Auflegung der Hände zu heilen, die Jakob von Eduard dem Bekenner ererbt zu haben vorgab, und auf die er einen großen Werth legte, wird auf eine natürliche

Art erwähnt. (Die Nennung Eduards des Bekenners giebt zugleich die Epoche an, worin diese historisch beglaubigte Geschichte vorgeht. Noch stehen zu Inverneß Ruinen von Macbeths Schloße; die heutigen Grafen von Fife sind Abkömmlinge des wackern Macduff; sie genoßen, bis zur Vereinigung Schottlands mit England, besondre Vorrechte wegen ihrer Verdienste um die Krone.) Dergleichen Gelegenheitsstücke kann man sich schon ohne Gefahr für die Poesie gefallen laßen: mit solchen Anspielungen empfahl Aeschylus seinen Mitbürgern den Areopag, und verherrlichte Sophokles Athen.

Wie im Macbeth das Schrecken den höchsten Gipfel erreicht, so ist im König Lear die Wißenschaft des Mitleids erschöpft. Die Hauptpersonen sind hier nicht die handelnden, sondern die leidenden. Es wird hier nicht, wie in den meisten Trauerspielen, ein Unglück geschildert, in welchem die plötzlichen Schläge des Schicksals den Getroffenen noch zu ehren scheinen, wo dem Verlust in der Erinnerung an den ehemaligen Besitz immer noch ein schmeichelhafter Trost beiwohnt; sondern der Fall in das tiefste Elend, welches der Menschheit alle äußern und innern Vorzüge abstreift, und sie nackter Hülflosigkeit Preis giebt. Die dreifache Würde eines Königs, eines Greises und eines Vaters wird durch den grausamen Undank seiner unnatürlichen Töchter geschändet; der alte Lear, der aus thörichter Zärtlichkeit Alles weggegeben, wird wie ein herumschweifender Bettler verstoßen; die kindische Verstandesschwäche, der er schon nahe war, geht in den wildesten Wahnsinn über, und als man ihn aus seiner schmählichen Verlaßenheit rettet, ist es zu spät; kein Trost der kindlichen Pflege und der treuen Freundschaft kann mehr an ihm haften; seine körperlichen und geistigen Kräfte

sind unheilbar zerrüttet, und ihm bleibt vom Leben nichts weiter übrig, als die Fähigkeit gränzenlos zu lieben und zu leiden. Welch ein Bild gewährt Lears Zusammentreffen mit Edgar in der stürmischen Nacht in einer armseligen Hütte! Edgar, ein Jüngling, ist durch die Ränke seines Bruders und die Verblendung seines Vaters eben so tief von angeborner Hoheit herabgestoßen als Lear, er fristet sein Leben vor der Verfolgung, als ein von bösen Geistern geplagter Bettler verkleidet. Der Narr des Königs ist, ungeachtet der freiwilligen Herabwürdigung, die sein Stand voraussetzt, nächst Kent, Lears treuester Begleiter und weisester Rathgeber. Dieser gutherzige Narr kleidet die Vernunft in seine buntscheckige Tracht, der edelgeborne Bettler spielt den Wahnsinn, und beide, wenn sie wirklich wären was sie scheinen, würden noch beneidenswerth im Vergleich mit dem König sein, der es fühlt, wie ein zerreißender Schmerz seine Vernunft zu überwältigen droht. Eben so erschütternd ist das Zusammentreffen Edgars mit dem geblendeten Gloster; es ist unendlich rührend, wie der verstoßne Sohn der Führer seines Vaters und immer noch unter der Verkleidung des Besessnen sein guter Engel wird, der ihn durch einen sinnreichen frommen Betrug vom verzweiflungsvollen Selbstmorde rettet. Doch wer könnte alle die Zusammenstellungen und Lagen einzeln aufzählen, womit der Dichter die Gemüther bestürmt? Ich will nur eine Bemerkung über den Bau des Ganzen machen. Die Geschichte Lears und seiner Töchter ließ Shakspeare ganz so, wie er sie in einer fabelhaften Ueberlieferung vorfand, mit allen Zügen, welche die Einfalt der alten Zeit bezeugen. Aber von der Geschichte Glosters und seiner Söhne enthielt jene Ueberlieferung keine Spur, Shakspeare hat sie aus einer andern Dichtung geschöpft und aus freiem Antriebe

hinzugefügt. Man hat dieß getadelt, als zerstöre es die Einheit der Handlung. Allein Einheit ist immer da, wenn alles Eingeflochtne zur Verwicklung und Auflösung beiträgt. Und mit welcher sinnreichen Kunst greifen die beiden Haupttheile der Composition in einander! Glosters Theilnahme an Lears Schicksal wird für seinen Sohn Edmund das Mittel ihn völlig zu stürzen, und giebt dem verstoßnen Edgar Gelegenheit der Retter seines Vaters zu werden. Auf der andern Seite ist Edmund thätig in Regans und Gonerills Sache, und die lasterhafte Leidenschaft, die beide für ihn faßen, bringt sie dahin, an einander und an sich selbst Gerechtigkeit auszuüben. Den dramatischen Bedingungen wäre also wohl hinreichend Genüge geleistet, doch das ist das Geringste: diese Zusammenstellung macht eigentlich die erhabene Schönheit des Werkes aus. Die beiden Fälle sind sich in der Hauptsache ähnlich: ein verblendeter Vater verkennt sein ächtgesinntes Kind, und die vorgezognen unnatürlichen Kinder vergelten es ihm durch Zerstörung seines ganzen Glücks. Aber alle Umstände sind so verschieden, daß diese Geschichten, indem sie auf das Herz gleichmäßig wirken, für die Einbildungskraft einen vollkommnen Gegensatz bilden. Wenn Lear allein durch seine Töchter litte, so würde der Eindruck auf die freilich zerreißende Theilnahme an seinem Privat-Unglück beschränkt sein. Aber zwei so unerhörte Beispiele zu gleicher Zeit stellen sich dar wie eine große Empörung in der sittlichen Welt: das Gemälde wird riesenhaft, und erregt ein Entsetzen, wie die Vorstellung, daß die Himmels-Körper einmal aus ihren geordneten Bahnen treten könnten. Gewissermaßen um die Ehre der Menschheit zu retten, erhält es Shakspeare seinen Zuschauern immer gegenwärtig, daß die Geschichte in einer wüsten barbarischen Zeit vorgehet: er

legt einen besondern Nachdruck darauf, daß die damaligen Britten noch Heiden sind, wiewohl er nicht alle übrigen Umstände mit dieser Annahme der Zeit gelehrt in Uebereinstimmung gesetzt hat. Aus diesem Gesichtspunkte müßen viele Rauhigkeiten im Ausdruck und in den Sitten beurtheilt werden, z. B. die unsittsame Art, wie Gloster seinen Bastard anerkennt, Kents Zank mit dem Haushofmeister, und vornehmlich die persönlich ausgeübte Grausamkeit des Herzogs Cornwall am Gloster. Selbst die Tugend des biedern Kent trägt das Gepräge eines eisernen Zeitalters, wo sich sowohl im Guten als im Bösen eine ungebändigte Kraft offenbart. Dem Könige sind nicht, unnützer Weise, große Eigenschaften geliehen; der Dichter konnte über unser Mitleiden mit seiner Lage gebieten, ohne zu verhehlen was er gethan um sie sich zuzuziehen. Lear ist jähzornig, gebieterisch und beinahe schon vor Alter kindisch, als er seine jüngste Tochter verstößt, weil sie in die heuchlerischen Uebertreibungen ihrer Schwestern nicht einstimmt. Aber ein Herz zum Lieben hat er, das der innigsten Dankbarkeit empfänglich ist, und noch aus der Verfinsterung seines Verstandes brechen Strahlen eines hohen königlichen Sinnes hervor. Von Kordelias himmlischer Seelenschönheit, in so wenigen Worten ausgesprochen, wage ich nicht zu reden: sie darf nur mit Antigone zusammen genannt werden. Man hat ihren Tod zu herbe gefunden, und das Stück wird in England mit der Veränderung aufgeführt, daß sie siegreich und glücklich bleibt. Ich gestehe es, ich begreife nicht, welche Vorstellung von der Kunst und dem dramatischen Zusammenhange diejenigen haben, welche glauben, man könne einem Trauerspiele nach Belieben einen doppelten Ausgang anpassen: einen traurigen für hartherzige Zuschauer, und einen fröhlichen für weichgeschaffne Seelen.

Nachdem Lear so Vieles überstanden, kann er nur am Schmerz über Kordelias Tod auf eine tragische Art sterben, und soll er gleichfalls gerettet werden und noch eine glückliche Zeit erleben, so verliert das Ganze seine Bedeutung. Zwar werden nach Shakspeares Plan die Schuldigen sämmtlich bestraft; denn das Böse zerstört sich selbst; aber die hülfreichen Tugenden kommen überall zu spät, oder ziehen gegen die schlaue Thätigkeit der Bosheit den kürzern. Die Personen haben nur einen schwankenden Glauben an die Vorsehung, wie ihn Heiden haben mögen, und der Dichter zeigt uns eben, daß dieser Glaube, um in seinem ganzen Umfange befestigt zu werden, einen weiteren Raum, als das düstre Erdenleben, bedarf.

Diese fünf Trauerspiele, über die ich so eben gesprochen habe, sind verdientermaßen die berühmtesten unter Shakspeares Werken. Besonders in den drei letzten offenbart sich ein beinahe übermenschlicher Schwung des Genius: der Geist verliert sich eben so sehr in der Betrachtung aller Höhen und Tiefen die sich darin finden, als der erste Eindruck das Gefühl überwältigt. Indessen haben unter den historischen Schauspielen einige eine tragische große Vollkommenheit, und alle glänzen durch eigenthümliche Vorzüge.

An den drei römischen Stücken, Coriolan, Julius Cäsar, und Antonius und Kleopatra, ist besonders die Enthaltsamkeit zu bewundern, womit Shakspeare fremdartige Zuthaten und willkürliche Voraussetzungen ausschließt, und dennoch den Bedürfnissen der Bühne Genüge leistet. Diese Schauspiele sind die Sache selbst, und in der anscheinenden Kunstlosigkeit, die Geschichte ganz so wiederzugeben, wie sie sich vorfindet, verbirgt sich eine ungemeine Kunst. Für jede historische Erscheinung weiß Shakspeare den poetischen Gesichts-

punkt auszumitteln, und einer aus dem unermeßlichen Ganzen der Weltgeschichte ausgesonderten Reihe von Begebenheiten, ohne etwas daran zu verändern, in sich Einheit und Rundung zu geben. Das öffentliche Leben des alten Roms wird vor unsern Augen durch die großartigste und freieste dramatische Form aus seinem Grabe auferweckt, und Plutarchs Helden werden durch die beredteste Poesie verherrlicht.

Im Coriolan sind die meisten komischen Einmischungen, weil hier die vielköpfige Menge eine beträchtliche Rolle spielt, und wenn Shakspeare das Volk als Masse in seinen blinden Bewegungen schildert, überläßt er sich fast immer seiner lustigen Laune. Den Plebejern, die ihre Albernheit schon selbst genug zur Schau tragen, ist zum Ueberfluß noch der originelle alte Satiriker Menenius beigegeben. Es entstehen hieraus drollige Scenen von ganz eigner Art, und die nur in einem solchen politischen Schauspiele möglich sind, z. B. wie Coriolan bei den geringen Bürgern, die er wegen ihrer Feigheit im Kriege verachtet, um das Consulat werben soll, sich aber, innerlich ergrimmt, nicht zu der herkömmlichen Demuth entschließen kann, und ihnen dennoch ihre Stimmen abtrotzt.

Warum das Stück vom Julius Cäsar bis zum Falle des Brutus und Cassius fortgeführt werden mußte, damit die Handlung vollständig würde, habe ich schon anderswo gezeigt.*) Cäsar ist keineswegs der Held des Stückes, sondern Brutus ist es. Die liebenswürdige Schönheit dieses Charakters, sein gefühlvoller und patriotischer Heldenmuth ist mit besondrer Sorgfalt ausgeführt. Doch wird mit großer Feinheit angedeutet, wie Cassius dem Brutus an selbständiger

*) S. oben S. 15.

Willenskraft und an Verstand in Beurtheilung der menschlichen Angelegenheiten überlegen ist; wie dieser wegen der Reinheit seines Gemüthes und seiner gewißenhaften Gerechtigkeitsliebe nicht zum Parteihaupte in einem schon ganz verderbten Staate taugt, und wie eigentlich seine Versehen der Sache der Verschwornen eine unglückliche Wendung geben. Man hat in der Rolle Cäsars einige Großsprechereien als unschicklich getadelt. Allein da er nicht handelnd auftritt, so blieb nichts anders übrig, um einen Maßstab seiner Größe zu geben, als der Eindruck, den er auf die Uebrigen macht, und seine eigne Zuversicht zu sich selbst. An dieser ließ es Cäsar freilich nicht fehlen, wie wir aus der Geschichte und seinen eignen Schriften wißen; aber er äußerte sie wohl mehr durch leise Verspottung seiner Gegner, als in prahlhaften Reden. Für die theatralische Wirkung dieses Schauspiels ist es ein Nachtheil, daß die letzten zwei Aufzüge gegen die ersten an äußerm Glanze und Bewegung etwas abfallen. Cäsars erste Erscheinung in einem festlichen Aufzuge, wo die Musik inne hält und Alles schweigt, sobald er spricht, und seine wenigen Worte wie Orakel aufgefaßt werden, ist prächtig; die Verschwörung ist eine wahre Verschwörung, die in verstohlnen Unterredungen und im Dunkel der Nacht den Streich vorbereitet, der am hellen Tage ausgeführt werden und die Verfaßung der Welt verändern soll; das verwirrte Gedränge vor Cäsars Ermordung, die allgemeine Bestürzung, selbst der Thäter, nach der That ist meisterlich geschildert; endlich mit dem Leichenbegängniß und der Rede des Antonius erreicht die Wirkung ihren höchsten Gipfel. Cäsars Schatten zeigt sich mächtiger, seinen Fall zu rächen, als er selbst es war, ihm vorzubeugen. Nachdem die äußerlich glänzende Größe des Eroberers und Weltbeherrschers gestürzt

worden, bleibt nur die innere Charaktergröße des Brutus und Cassius übrig, um die Bühne und das Gemüth der Zuschauer zu erfüllen: sie stehen gewissermaßen einsam da, ihrem Namen gemäß, als die letzten Römer; und es setzt in lebhaftere Spannung, einen gewagten großen Entschluß faßen, als die Folgen der That mit festem Heldenmuth ertragen zu sehen.

Antonius und Kleopatra kann gewissermaßen als eine Fortsetzung des Julius Cäsar betrachtet werden: zwei Hauptcharaktere, der des Antonius und der des Augustus, sind in beiden Stücken gleichmäßig durchgeführt. Antonius und Kleopatra ist ein Schauspiel von großem Umfange, der Gang ist weniger einfach als im Julius Cäsar. Die Fülle und Mannichfaltigkeit der politischen und kriegerischen Vorfälle, welche die schließliche Vereinigung der dreigetheilten Welt des römischen Reiches unter einem einzigen Herrn herbeigeführt haben, war vielleicht zu groß, um sie in Einem dramatischen Gemälde zu klarer Ueberschauung zusammen zu faßen. Das ist eben die große Schwierigkeit des historischen Dramas, daß es zugleich ein gedrängter Auszug und eine lebendige Entfaltung der Geschichte sein muß: diese Schwierigkeit hat Shakspeare meistens glücklich überwunden. Hier aber ist manches, was im Hintergrunde vorgeht, nur so angedeutet, daß dabei eine vertraute Bekanntschaft mit der Geschichte vorausgesetzt wird, und das Verständniß eines Kunstwerkes sollte doch immer von fremdem Unterrichte unabhängig sein. Manche historisch bedeutende Personen erscheinen und verschwinden im Vorübergehen; das Vorbereitende und Mitwirkende ist nicht genugsam in Massen gesammelt, um den Blick nicht zu zerstreuen. Die Hauptpersonen treten indessen durch Zeichnung und Farbe auf das nachdrücklichste hervor,

und feßeln die Einbildungskraft. Im Antonius sieht man ein Gemisch von großen Eigenschaften, Schwächen und Lastern: gewaltthätigen Ehrgeiz und großmüthige Aufwallungen; Versunkenheit in üppigen Genuß und edle Scham über seine eignen Verirrungen; Ermannungen zu würdigen Entschlüßen, die immer wieder an den Verführungen eines Weibes scheitern. Es ist Hercules in den Feßeln der Omphale, aus der fabelhaften Heldenzeit in die historische, und in römisches Costum übertragen. Die buhlerischen Künste der Kleopatra sind ohne Schonung dargelegt: auch sie ist ein zweideutiges Wesen, aus königlichem Stolz, weiblicher Eitelkeit, Wollust, Wankelmuth und wahrer Anhänglichkeit zusammengesetzt. Wiewohl ihre und des Antonius gegenseitige Leidenschaft ohne sittliche Würde ist, so erregt sie doch die Theilnahme als eine unüberwindliche Bezauberung: sie scheinen für einander geschaffen zu sein, weil Kleopatra eben so einzig durch ihre verführerischen Reize ist, als Antonius durch den Glanz seiner Thaten. Da sie für einander sterben, verzeiht man ihnen für einander gelebt zu haben. Mit dem offnen und hingegebenen Charakter des Antonius contrastiert die herzlose Kleinlichkeit des Cäsar Octavianus vortrefflich, die Shakspeare vollkommen durchschaut hat, ohne sich durch das Glück und den Ruhm des Augustus irre machen zu laßen.

Timon von Athen und Troilus und Creßida sind keine historischen Schauspiele, aber man kann sie auch eigentlich weder Trauerspiele noch Lustspiele nennen. Durch die Wahl des Stoffes aus dem Alterthum haben sie einige Verwandtschaft mit den römischen Stücken; deswegen habe ich bis hieher verspart, von ihnen zu reden.

Timon von Athen hat unter den Werken Shakspeares am meisten den Charakter der Satire, der lachenden in der

Schilderung der Schmeichler und Schmarotzer, der juvenalischen Satire des Unwillens in der Bitterkeit und den Verwünschungen Timons über den Undank der falschen Welt. Die Geschichte ist sehr einfach behandelt, und theilt sich bestimmt in große Massen: im ersten Aufzug das Freudenleben Timons, seine großmüthige und gastfreie Verschwendung, und der Zudrang jeder Art von Bewerbung um ihn her; im zweiten und dritten Aufzug seine Schuldennoth und die dadurch veranlaßte Prüfung der vermeinten Freunde, welche von ihnen sämmtlich übel bestanden wird; im vierten und fünften Timons Flucht in die Wildniß, seine menschenfeindliche Schwermuth und sein Tod. Das einzige, was man eine Episode nennen kann, ist die Verbannung des Alkibiades und seine Rückkehr mit gewaffneter Hand. Indessen ist es ebenfalls ein Beispiel von dem Undank eines Staates gegen seinen Vertheidiger, wie dort der Privatfreunde gegen ihren Wohlthäter. Und wie die Verdienste des Feldherrn um seine Mitbürger mehr Charakterstärke voraussetzen, als die des großmüthigen Verschwenders, so sticht auch ihr Betragen gegen einander ab: Timon härmt sich selber zu Tode, Alkibiades schafft sich mit Gewalt das verlorne Ansehen wieder. Wenn der Dichter, wie billig, gegen den gewöhnlichen Weltlauf mit Timon Partei nimmt, so schont er auf der andern Seite diesen auch nicht. Timon war ein Thor in seiner Güte, er ist ein Wahnsinniger in seinem Unwillen: überall fehlt ihm die Weisheit, welche Maß zu halten lehrt. Wiewohl er die Wahrheit seiner ausschweifenden Gefühle durch den Tod bewährt, und da er einen Schatz ausgräbt, den Reichthum von sich stößt, der ihn wiederum aufzusuchen scheint, so sieht man doch deutlich genug, daß die Eitelkeit, immer einzig sein zu wollen, an den beiden Rollen, die er spielt,

sowohl an seiner freigebigen Selbstvergeßenheit, als an seiner einsiedlerischen Verschloßenheit, einigen Antheil hat. Dieß kommt besonders in der unvergleichlichen Scene zum Vorschein, als der Cyniker Apemantus den Timon in der Wildniß besucht. Sie haben eine Art Brodneid auf einander in Bezug auf das Gewerbe des Menschenhaßes: der Cyniker wirft dem verarmten Reichen vor, nur aus Noth die Lebensart ergriffen zu haben, die er längst aus freier Wahl führte, und Timon kann den Gedanken nicht ertragen, bloß ein Nachahmer des Cynikers zu sein. Da bei diesem Gegenstande die Wirkung nur durch Häufung ähnlicher Züge erreicht werden konnte, so hat Shakspeare in der Mannichfaltigkeit der Schattierungen einen bewundernswürdigen Verstand aufgewendet. Welch ein vielstimmiges Concert von Schmeicheleien und leeren Bezeugungen der Ergebenheit! Ungemein belustigend ist es, wie die Bewerber, zerstreut durch die zerrüttete Lage ihres Gönners, auf die Witterung eines neuen Glückes, das ihn betroffen, sogleich wieder herzuströmen. In den Reden Timons nach seiner Enttäuschung sind alle feindseligen Bilder der Sprache erschöpft, es ist ein Wörterbuch beredter Flüche.

Troilus und Cressida ist das einzige Schauspiel, welches Shakspeare unaufgeführt hat drucken laßen. Es scheint, er wollte hier einmal, unbekümmert um theatralische Wirkung, der Feinheit seines eignen Witzes und der Neigung zu einer gewissen Hinterlist in der Charakteristik Genüge leisten. Das Ganze ist eine durchgeführte Ironie auf die Krone aller Heldensagen, den trojanischen Krieg. Die Verächtlichkeit seiner Ursache, die Schläfrigkeit und Uneinigkeit, womit er geführt worden, so daß die Belagerung Trojas zehn Jahre dauern konnte, werden durch die herrlichen Be-

schreibungen, die weisen und sinnreichen Sprüche, wovon Alles überfließt, und durch die hohe Einbildung der Helden von sich selbst und von einander nur in ein desto helleres Licht gesetzt. Das Herrscher-Ansehen des Agamemnon, die persönlichen Kränkungen des Menelaus, die Erfahrenheit des Nestor, die Schlauheit des Ulysses bewirken eben nichts; da sie endlich einen Zweikampf des groben Prahlers Ajax mit Hektor veranstaltet haben, will sich dieser nicht ernstlich schlagen, weil Ajax sein Vetter ist. Achilles ist am übelsten behandelt: nachdem er sich lange in unthätigem Uebermuth gespreizt, und als eine seiner würdige Gesellschaft sich den Thersites zum Lustigmacher gewählt hat, überfällt er den Hektor, da dieser gerade wehrlos ist, und läßt ihn durch seine Myrmidonier erschlagen. Bei dem allen ängstige man sich nicht, als wäre hierdurch ein großer Frevel an dem ehrwürdigen Homer begangen: nicht die Ilias hatte Shakspeare vor Augen, sondern die Ritterromane vom trojanischen Kriege, die aus dem Dares Phrygius hergeflossen sind. Hier ist auch der Liebeshandel des Troilus und der Cressida zu Hause, eine damals in England so volksmäßige Geschichte, daß ihre Namen zum Sprichwort geworden waren, Troilus für treue und betrogne Liebe, Cressida für weibliche Falschheit. Der Name des Vermittlers zwischen ihnen, des Pandarus, ist sogar in die englische Sprache übergegangen (a pander), um Leute zu bezeichnen, die unerfahrnen Personen beiderlei Geschlechts ähnliche Dienste widmen. Aeußerst komisch ist die unendliche Bethulichkeit des höfischen Pandarus, die Liebenden zusammenzubringen, die seiner gar nicht bedürfen, da Cressida sich genugsam selbst verführt. Es ist freilich etwas lüstern, aber sehr zierlich geschildert, wie diese verrätherische Schöne durch Weigern lockt, und aus der jung-

fräulichen Sittsamkeit, die sie vorgiebt, einen buhlerischen Reiz zu machen weiß. Troïlus, das Muster der Liebhaber, sieht es geduldig an, wie seine Geliebte ein Verständniß mit dem Diomedes anknüpft. Er schwört zwar, sich zu rächen, aber trotz seinem Ungestüm in der Schlacht des nächsten Tages, fügt er Niemanden Leides zu, und endigt mit gewaltigen Drohungen. Mit Einem Wort, Shakspeare hat nicht gewollt, daß in dieser Helden-Komödie, wo Alles durch seinen hergebrachten Ruhm und den Pomp der Poesie auf Bewunderung Anspruch zu machen scheint, irgendwo Raum für die Achtung und die Theilnahme übrig bleibe, wenn man etwa Hektors Charakter ausnimmt; aber in diesem Doppelsinn der Darstellung liegt eine auserlesene Unterhaltung.

Einunddreißigste Vorlesung.

(Fortsetzung. Beurtheilung der einzelnen Werke Shakspeares:) Die zehn aus der englischen Geschichte geschöpften Schauspiele und Die lustigen Weiber von Windsor.

Die aus der englischen Geschichte geschöpften Schauspiele sind zehn an der Zahl; eins der gehaltreichsten Werke Shakspeares, und zum Theil aus seiner reiffsten Zeit. Ich sage mit Bedacht, eines seiner Werke; denn offenbar hat sie der Dichter alle zu einem großen Ganzen zusammengeordnet. es ist gleichsam ein historisches Heldengedicht in dramatischer Form, wovon die einzelnen Schauspiele die Rhapsodien ausmachen. Die Hauptzüge der Begebenheiten sind so treu aufgefaßt, ihre Ursachen und sogar ihre geheimen Triebfedern sind so lichtvoll durchschaut, daß man daraus die Geschichte nach der Wahrheit erlernen kann, während die lebendige Darstellung sie der Einbildungskraft unauslöschlich einprägt. Allein diese Reihe von Schauspielen ist dazu gemacht, einen viel höheren und allgemeineren Unterricht zu ertheilen; sie bietet für alle Zeiten gültige Beispiele vom politischen Weltlaufe dar. Dieser Spiegel der Könige sollte ein Handbuch junger Fürsten sein: sie können daraus die innere Würde

ihres angestammten Berufs kennen lernen, aber auch die Schwierigkeiten ihrer Lage, die Gefahren der Usurpation, den unvermeidlichen Fall der Tyrannei, die sich selbst untergräbt, indem sie sich fester gründen will; endlich die verderblichen Folgen von den Schwächen, Fehltritten und Verbrechen der Könige für ganze Nationen und auf mehrere Menschenalter hinaus. Acht unter diesen Schauspielen, von Richard dem Zweiten bis zu Richard dem Dritten, schließen sich durch ununterbrochne Zeitfolge an einander an, und umfaßen eine thatenvolle Periode der englischen Geschichte von beinahe einem Jahrhundert. Die darin geschilderten Begebenheiten erfolgen nicht bloß auf einander, sondern sie sind auf das genaueste unter sich verkettet, und erst mit Heinrichs des Siebenten Thronbesteigung endigt der Kreißlauf von Empörungen, Parteiungen, auswärtigen und bürgerlichen Kriegen, der mit Richards des Zweiten Absetzung begonnen hatte. Die verwahrloste Regierung des zuletzt genannten Königs, und sein schlechtes Betragen gegen seine eignen Verwandten zog ihm Bolingbrokes Empörung zu; jedoch war seine Entthronung durchaus widerrechtlich in der Form, und auf keinen Fall war Bolingbroke der wahre Thronerbe. Dieser kluge Stifter des Hauses Lancaster genoß als Heinrich der Vierte die Früchte seiner That nicht in Ruhe: seine aufrührerischen Barone, dieselben, die ihm zum Thron verholfen, machten ihm viel zu schaffen; auf der andern Seite war er eifersüchtig auf die glänzenden Eigenschaften seines Sohns, und dieß Mißtrauen, mehr als wirklich Neigung, bewog den Prinzen, sich in ausschweifende Gesellschaft zu werfen, um allen Schein des Ehrgeizes zu vermeiden. Beides zusammen macht den Inhalt der zwei Abtheilungen von Heinrich dem Vierten aus, die Unternehmungen der Miß-

vergnügten in den ernsthaften, die wilden Jugendstreiche des Kronprinzen in den komischen Scenen. Als dieser kriegerische Fürst unter dem Namen Heinrichs des Fünften den Thron bestieg, war er entschloßen, sein zweideutiges Erbrecht zu behaupten; er hielt auswärtige Eroberungen für das beste Mittel, um innerlichen Unruhen vorzubeugen, und dieß veranlaßte den glorreichen aber in seinen Folgen mehr schädlichen als ersprießlichen Krieg mit Frankreich, welchen Shakspeare in dem Schauspiele von Heinrich dem Fünften verherrlicht hat. Der frühzeitige Tod dieses Königs, die lange Minderjährigkeit Heinrichs des Sechsten, und seine fortwährende Unmündigkeit in der Regierungskunst brachten das größte Unglück über England. Die Zwietracht unter den Regenten, und daraus entsprungene schlechte Verwaltung verschuldete den Verlust der französischen Eroberungen; es fand sich ein kühner Thronbewerber, dessen Erbrecht unbestreitbar war, wenn man nicht annimmt, daß durch die Verjährung dreier Regierungen eine Usurpation gültig werden könne. So entstand die Fehde der Häuser York und Lancaster, die das Königreich viele Jahre hindurch verwüstete und mit dem Siege des Hauses York endigte. Alles dieß hat Shakspeare in den drei Theilen Heinrichs des Sechsten dargestellt. Eduard der Vierte verkürzte sein Leben durch üppigen Genuß und erfreute sich des durch so viele grausame Thaten erkauften Thrones nicht lange. Sein Bruder Richard, der an der Erhebung des Hauses York großen Antheil genommen hatte, war mit der Regentschaft nicht zufrieden, seine Herrschsucht bahnte ihm durch heimliche und gewaltsame Verbrechen den Weg zum Throne; aber seine düstre Tyrannei machte ihn zum Greuel des Volkes, und zog ihm den verdienten Untergang zu. Ihn besiegte ein Abkömmling des königlichen

Hauses, der von den Bürgerkriegen unbefleckt geblieben war, und was in seinem Erbrecht mangelhaft scheinen konnte, ergänzte sein Verdienst als Befreier des Vaterlandes von einem Ungeheuer. Mit Heinrichs des Siebenten Thronbesteigung hebt eine neue Epoche der englischen Geschichte an: der Fluch schien endlich entsühnt zu sein, und so spät erst endigte die Reihe von Usurpationen, Empörungen und bürgerlichen Kriegen, alle ursprünglich durch den Leichtsinn veranlaßt, womit Richard der Zweite die Krone verscherzt hatte.

Dieß ist die unverkennbare Beziehung dieser acht Schauspiele auf einander, doch wurden sie nicht in der chronologischen Ordnung entworfen. Die vier letzten dichtete Shakspeare allem Ansehen nach zuerst: von den drei Theilen Heinrichs des Sechsten ist es ausgemacht, und Richard der Dritte ist nicht bloß durch den Inhalt eine Fortsetzung von diesen, sondern auch ganz in demselben Stil gearbeitet. Hierauf ging Shakspeare bis auf Richard den Zweiten zurück, und fügte die zweite Reihe mit sorgfältiger Kunst an die erste an. Die Trilogien der Alten haben uns schon ein Beispiel gegeben, daß es nicht unmöglich ist, ein dramatisches Ganzes vollständig zu schließen, und dennoch Hinweisungen auf etwas Vorhergehendes und Nachfolgendes hineinzulegen. Auch endigen die meisten dieser Schauspiele mit einem ganz bestimmten Abschnitte in der Geschichte: Richard der Zweite mit der Ermordung dieses Königs; der zweite Theil Heinrichs des Vierten mit der Thronbesteigung seines Sohns; Heinrich der Fünfte mit dem Friedensschluß mit Frankreich; der erste Theil Heinrichs des Sechsten ebenfalls mit einem Friedensschluß; der dritte mit Heinrichs Ermordung und Eduards Thronbesteigung; Richard der Dritte mit seiner Niederlage und seinem Tode. Weniger befriedigend ist der

erste Theil Heinrichs des Vierten und der zweite Heinrichs des Sechsten abgerundet. Durch die Niederlage Percys war die Empörung der Großen nur zur Hälfte gedämpft, die auch in dem folgenden Theile des Stückes fortgesetzt wird. Eben so wenig war Yorks Sieg bei St. Alban ein entscheidender Vorfall in dem Kriege der beiden Häuser. Ueber diese dramatische Unvollkommenheit, wenn man es so nennen will, hat sich Shakspeare um weit bedeutenderer Vortheile willen hinausgesetzt. Das Gemälde des bürgerlichen Krieges war zu groß und furchtbar reich für ein einziges Schauspiel, und doch bot die ununterbrochene Reihe der Begebenheiten keinen bequemeren Ruhepunkt dar. Heinrichs des Vierten Regierung hätte allerdings in Einem Stücke umfaßt werden können; aber sie hatte zu wenig tragisches Interesse, und zu wenig historischen Glanz, um in einer durchgehends ernsthaften Behandlung anziehend zu sein; Shakspeare hat also den komischen Charakteren, die zum Gefolge des Prinzen Heinrich gehören, die freieste Entwickelung gegeben, und dieses beständige Zwischenspiel der politischen Ereignisse nimmt die Hälfte des Raums ein.

Die beiden übrigen Schauspiele aus der englischen Geschichte sind chronologisch von dieser Reihe getrennt: König Johann regierte beinahe zwei Jahrhunderte vor Richard dem Zweiten, und zwischen Richard den Dritten und Heinrich den Achten fällt die lange Regierung Heinrichs des Siebenten, die Shakspeare mit Recht, als keiner dramatischen Behandlung empfänglich, übergieng. Indessen kann man diese Schauspiele gewissermaßen als den Prolog und den Epilog der zusammengehörigen acht ansehen. Im König Johann sind schon alle die politischen und nationalen Motive angegeben, die in den folgenden Stücken eine so große Rolle spielen:

Kriege und Friedensschlüße mit Frankreich; eine Usurpation und die tyrannischen Thaten, die sie nach sich zieht; der Einfluß der Geistlichkeit, die Parteiungen der Großen. Heinrich der Achte hingegen zeigt uns den Uebergang in ein anderes Zeitalter: die Politik des neueren Europa, ein verfeinertes Hofleben unter einem wollüstigen Monarchen, den gefährlichen Stand der Günstlinge, die selbst gestürzt werden, nachdem sie Andere haben stürzen helfen, mit Einem Wort, den Despotismus unter glimpflicheren Formen, aber nicht weniger ungerecht und grausam. Durch die Prophezeiung bei Elisabeths Geburt hat Shakspeare sein großes Gedicht über die englische Geschichte des Mittelalters gewissermaßen bis auf seine eigne Zeit heruntergeführt, wenigstens so weit, als sich so neue Begebenheiten noch mit Sicherheit behandeln ließen. Vermuthlich hat er diese beiden Schauspiele, König Johann *) und Heinrich den Achten, in der angegebenen Absicht später zu den übrigen hinzugedichtet.

Im König Johann sind die politischen und kriegerischen Vorfälle mit feierlichem Pomp ausgestattet, eben weil sie wenig wahre Größe haben. Die Falschheit und Selbstsucht der Fürsten redet im Stil der Manifeste: conventionelle Würde ist am unentbehrlichsten, wo es an persönlicher fehlt. Der Bastard Faulconbridge ist der geistreiche Dolmetscher dieser Sprache; er verspottet die geheimen Triebfedern der Politik, ohne sie zu mißbilligen, denn er gesteht sich selber ein, daß er sein Glück durch ähnliche Mittel zu

*) Nämlich das in die Sammlung seiner Werke aufgenommne Stück dieses Namens. Es giebt einen älteren König Johann in zwei Theilen, wovon jenes eine Umarbeitung ist: vielleicht ein Jugendwerk Shakspeares, wiewohl von den englischen Kritikern bisher nicht dafür anerkannt. Siehe den Anhang.

machen sucht und will lieber zu den Betrügern als zu den Betrogenen gehören, da nach seiner Ansicht der Weltlauf keine andre Wahl zuläßt. Sein Rechtshandel mit seinem Bruder über die Erbschaft seines angeblichen Vaters, wodurch er am Hofe seine Anerkennung als natürlicher Sohn des ritterlichsten Königs von England, Richard Löwenherz, bewirkt, bildet ein sehr unterhaltendes und originales Vorspiel im Stücke selbst. Mitten unter so vielen Verkleidungen der wirklichen Gesinnungen und nicht gefühlten Aeußerungen macht es einen desto tieferen Eindruck, wenn uns der Dichter die menschliche Natur ohne Hülle zeigt, und tiefe Blicke in das Innre der Gemüther werfen läßt. Die kurze Scene, wo Johann den Hubert auffordert, seinen jungen Nebenbuhler um den Besitz des Thrones, Arthur, aus dem Wege zu räumen, ist ein unübertreffliches Meisterstück: der scheue Verbrecher wagt selbst kaum zu sagen was er dem andern zu thun zumuthet. Der zarte und liebenswürdige Prinz Arthur wird ein Opfer gewißenlosen Ehrgeizes: sein Schicksal erregt die innigste Theilnahme. Als Hubert ihn mit einem glühenden Eisen zu blenden droht und durch seine Bitten erweicht wird, würde das Mitleiden fast zu schmerzlich fallen, wenn es nicht durch die Anmuth der kindlichen Reden Arthurs versüßt würde. Constantias mütterliche Verzweiflung über die Gefangennehmung ihres Sohnes ist ebenfalls von der höchsten Schönheit; und selbst die letzten Augenblicke Johanns, eines ungerechten und schwachen Fürsten, den man weder achten noch bewundern kann, sind so geschildert, daß sie den Unwillen gegen ihn auslöschen, und mit ernsten Betrachtungen über die willkürlichen Vergehungen und das unvermeidliche Looß der Sterblichen erfüllen.

In Richard dem Zweiten zeigt uns Shakspeare eine

edle königliche Natur, zuerst durch Leichtsinn und die Verirrungen einer ungezähmten Jugend verdunkelt, dann durch das Unglück geläutert und in höherem Glanze verklärt. Als er sich selbst der Liebe und Ehrerbietung seiner Unterthanen verlustig gemacht hat, im Begriff auch des Thrones verlustig zu werden, da fühlt er mit schmerzlicher Begeisterung den erhabenen Beruf der Königswürde, und ihre über persönliches Verdienst und wandelbare Veranstaltungen hinausgehenden Vorrechte. Nachdem die irdische Krone von seinem Haupte gefallen ist, erscheint er erst recht als ein König, dessen angebornen Adel keine Erniedrigung vernichten kann. Dieß fühlt ein armer Reitknecht: es empört ihn, daß seines Herrn Lieblingspferd den stolzen Bolingbroke bei seinem Krönungszuge getragen, er sucht den gefangenen König im Kerker auf, und beschämt so die abtrünnigen Großen. Der politische Hergang der Absetzung ist mit außerordentlicher Weltkenntniß dargestellt: wie die Ebbe des Glücks auf der einen Seite, und dessen schwellende Fluth auf der andern Alles mit sich fortreißt; wie Bolingbroke schon als König handelt, und seine Anhänger sich auch gegen ihn so benehmen, als wäre er es wirklich, während er immer noch vorgiebt, er komme bloß, um sein Erbrecht und die Abstellung der Mißbräuche mit gewaffneter Hand zu fordern. Die Usurpation ist längst vollbracht, ehe das Wort ausgesprochen und die Sache öffentlich anerkannt wird. Der alte Johann von Gaunt ist ein Muster ritterlicher Biederkeit: er steht da wie ein Pfeiler der Vorzeit, die er überlebt hat. Sein Sohn Heinrich der Vierte war ihm durchaus unähnlich: dieser Charakter ist in den drei Stücken, worin er erscheint, vortrefflich gehalten. Man sieht darin ein Gemisch von Härte, Mäßigung und Klugheit, das in der That hinreichte, ihn auf

dem gewaltsam erworbenen Thron zu befestigen: aber ohne Offenheit, ohne wahre Herzlichkeit, und edler Aufwallungen unfähig, konnte er seine Regierung so wenig beliebt machen, daß man sogar den verstoßenen Richard zurückwünschte.

Der erste Theil Heinrichs des Vierten glänzt in den ernsthaften Scenen besonders durch die Entgegenstellung zweier jungen Helden, des Prinzen Heinrichs und Percys, mit dem charakteristischen Namen Heißsporn. Alle Liebenswürdigkeit und Anmuth ist freilich auf Seiten des Prinzen: wie vertraut er sich auch mit schlechter Gesellschaft macht, so kann man ihn doch nie damit verwechseln, das Unedle berührt ihn, ohne ihn zu beflecken, und seine wildesten Streiche erscheinen bloß als eine witzige Schalkheit, wodurch sich sein strebender Geist wegen einer gezwungenen Unthätigkeit Luft macht; denn bei der ersten Gelegenheit, die ihn aus diesem Rausch des Leichtsinns weckt, zeichnet er sich ohne Anstrengung auf das ritterlichste aus. Percys ungestüme Tapferkeit ist nicht ohne eine Beimischung von rauhen Sitten, von Uebermuth und knabenhaftem Starrsinn; aber diese Fehler, die ihm einen frühen Untergang bereiten, können das herrliche Bild seiner edlen Jugend nicht entstellen; man wird von seinem Feuer hingerißen, indem man ihn tadelt. Warum eine so furchtbare Empörung gegen einen nicht beliebten und eigentlich unrechtmäßigen Fürsten mißlang, hat Shakspeare vortrefflich entwickelt: die abergläubischen Einbildungen Glendowers von sich selbst, die Weichlichkeit des jungen Mortimer, die Unbändigkeit Percys, die keinem vorsichtigen Rath Gehör giebt, die Unentschlüßigkeit seiner ältern Freunde, der Mangel an Einheit der Triebfedern und des Plans, sind mit feinen jedoch unverkennbaren Zügen charakterisiert. Nachdem Percy vom Schauplatze abgetreten, ist freilich der Glanz der

Unternehmung dahin: es bleiben nur untergeordnete Theilnehmer an der Empörung übrig, die von Heinrich dem Vierten mehr durch Politik, als durch Kriegsthaten unterjocht werden. Diese Magerkeit des Stoffes zu überwinden, hat Shakspeare in dem zweiten Theile des Schauspiels große Kunst aufwenden müßen, da er sich niemals erlaubte, die Geschichte willkürlich zu schmücken, mehr als es die dramatische Form unumgänglich forderte. Verwirrte Nachrichten vom Schlachtfelde eröffnen das Stück: der gewaltige Eindruck vom Falle Percys, dessen Name und Ruf recht dazu geschaffen war, das Feldgeschrei eines kühnen Unternehmens zu sein, macht ihn gewissermaßen nach seinem Tode zur mithandelnden Person. In den letzten Aufzügen beschäftigen uns die Gewißensbiße des kranken Königs, seine Bekümmernisse über die Aufführung des Kronprinzen, und die Aufklärung des Mißverständnisses zwischen Vater und Sohn, welche einige rührende Scenen veranlaßen. Alles dieses würde indessen nicht hinreichen die Bühne zu füllen, wenn die ernsthaften Begebenheiten nicht durch ein Lustspiel unterbrochen würden, das durch beide Theile des Schauspiels fortläuft, von Zeit zu Zeit durch neue Figuren bereichert wird, und am Schluße des Ganzen ebenfalls erst seine Katastrophe hat, wie nämlich Heinrich der Fünfte sogleich nach seiner Thronbesteigung die Gefährten seiner jugendlichen Ausschweifungen, die sich große Gunst von ihm versprechen, in die gebührende Ferne verweist.

Falstaff ist der Gipfel von Shakspeares komischer Erfindungskraft. Er hat diesen Charakter in drei Schauspielen in immer neuen Lagen durchgeführt, ohne sich zu erschöpfen; die Figur ist so bestimmt und individuell gezeichnet, daß sie schon dem bloßen Leser den Eindruck einer ganz persönlichen

Bekanntschaft gewährt. Falstaff ist der angenehmste und unterhaltendste Taugenichts, der je geschildert worden. Seine verächtlichen Eigenschaften werden nicht verkleidet: alt und dabei lüstern und liederlich; übermäßig wohlbeleibt und immer darauf bedacht, sich durch Speise und Trank und Schlaf zu pflegen; beständig in Schulden und wenig gewißenhaft in der Wahl der Mittel um sich Geld zu verschaffen; ein feiger Soldat und ein lügenhafter Prahler; ein Schmeichler und eine böse Zunge hinter dem Rücken seiner Freunde, erregt er dennoch niemals Unwillen. Man sieht, daß seine zärtliche Besorgniß für ihn selbst ohne alle Beimischung von Tücke gegen Andre ist; nur in der behaglichen Ruhe seiner Sinnlichkeit will er nicht gestört werden, und diese erkauft er durch die Geschäftigkeit seines Verstandes. Immer aufgeräumt und guter Laune, immer bereit Andre zum besten zu haben und über sich selbst Spaß zu verstehen, so daß er mit Recht von sich rühmt, er sei nicht bloß witzig, sondern veranlaße auch Andre es zu sein, ist er ein vortrefflicher Gesellschafter des jugendlichen Müßigganges und Leichtsinns. Unter einem unbeholfnen Aeußern verbirgt er einen äußerst gewandten Geist: er weiß geschickt einzulenken, sobald seine gewagten Späße anfangen zu mißfallen; er unterscheidet mit Scharfsinn die Personen, wo er sich um Gunst bewerben muß, und die, bei welchen er sich eine vertrauliche Ueberlegenheit anmaßen darf. Er ist so überzeugt, daß die Rolle, die er spielt, nur unter dem Deckmantel des Witzes durchschlüpfen kann, daß er auch sich selbst gegenüber niemals ganz ernsthaft ist, und seinen Lebenswandel, seine Verhältnisse zu Andern und seine sinnliche Philosophie auf eine lustige Weise einkleidet. Man sehe nur seine unvergleichlichen Selbstgespräche über die Ehre, über den Einfluß

des Weines auf die Tapferkeit, seine Beschreibungen von dem bettelhaften Gesindel, das er zum Kriege angeworben, vom Friedensrichter Schaal, u. s. w. Falstaff hat einen ganzen Hof ergötzlicher Caricaturen um sich her, die nach einander auftreten, ohne ihn je zu verdunkeln. Das Abenteuer, wie der Prinz, als Räuber verkleidet, ihm seinen eben gewonnenen Raub wieder abnimmt; wie beide gegenseitig die Rolle des Königs und des Kronprinzen spielen; Falstaffs Betragen im Kriege; seine Rekruten-Aushebung; seine Gönnerschaft gegen den Friedensrichter, womit es nachher ein so übles Ende nimmt: dieß alles bildet eine Reihe eben so lustiger als fein charakteristischer Scenen von der originellsten Art, die gerade nur in einem solchen historischen Schauspiele stattfinden konnten, wie dieses ist.

Verschiedne der komischen Rollen aus Heinrich dem Vierten sind in den Lustigen Weibern von Windsor fortgesetzt. Dieß Stück soll Shakspeare vermöge einer Aufforderung der Königin Elisabeth gedichtet haben, welche den Charakter Falstaffs bewunderte, und ihn noch einmal, und zwar verliebt angebracht zu sehen wünschte. (Zuverläßig weiß man, daß dieses Stück vor der Königin aufgeführt werden. Manche örtliche Schilderungen von Windsor, und eine Anspielung, wodurch der Orden des Hosenbandes sehr dichterisch verherrlicht wird, machen es glaublich, daß das Schauspiel bestimmt war, zuerst auf dem Schloße zu Windsor gegeben zu werden, wo der Orden seinen Kapitelsaal hat, vielleicht bei Gelegenheit eines Ordensfestes.) Verliebt konnte nun Falstaff zwar eigentlich nicht sein, aber er konnte es aus andern Absichten vorgeben, und sich allenfalls einbilden, man wäre in ihn verliebt. Er macht hier als Glücksritter zwei Frauen zugleich den Hof, die sich verabreden, ihm scheinbar

Gehör zu geben, um einen erlaubten Scherz mit ihm zu treiben. Die ganze Anlage der Intrigue ist daher aus dem gewöhnlichen Kreiße des Lustspiels genommen, jedoch sehr reich und künstlich mit einem andern Liebeshandel zusammengewebt. Der Umstand, den man in Molieres Schule der Frauen so sehr bewundert hat, daß ein Eifersüchtiger zum beständigen Vertrauten der Fortschritte seines Nebenbuhlers gemacht wird, findet sich schon hier, und zwar viel wahrscheinlicher eingeleitet. Doch möchte ich nicht dafür einstehen, daß ihn Shakspeare erfunden: dergleichen muß man beinahe als komisches Gemeingut betrachten; Alles kommt dabei auf Feinheit und Laune in der Ausführung an. Daß Falstaff so wiederholt in die Falle geht, läßt seinen Verstand in einem weniger vortheilhaften Lichte erscheinen, als in den vorhergehenden Stücken; allein man wird es nicht unwahrscheinlich finden, sobald man die erste Bethörung zugiebt, worauf das ganze Stück gebaut ist, daß er nämlich eine Leidenschaft einflößen zu können glaubt. Dieß verleitet ihn, bei seinem Alter, seiner Korpulenz und seiner Abneigung vor Unbequemlichkeiten und Gefahren, sich auf eine Unternehmung einzulaßen, wozu die Kühnheit und Behendigkeit der Jugend gehört, was dann unendlich lustige Lagen veranlaßt. Unter allen Stücken Shakspeares nähert sich dieses am meisten der Gattung des reinen Lustspiels: es spielt ganz in damaligen englischen Sitten und bezieht sich auf häusliche Verhältnisse, fast alle Charaktere sind komisch, und der Dialog, ein paar kurze Liebesscenen ausgenommen, ist in Prosa geschrieben. Aber man sieht, daß Shakspeare den Grundsatz hatte, keine seiner Compositionen als eine bloße Nachahmung der prosaischen Welt, ohne poetischen Schmuck zu laßen: er hat den Schluß des Lustspiels durch eine wunderbare Ein-

mischung gehoben, die an eben dem Orte zu Hause ist, wo es vermuthlich zuerst aufgeführt ward. Ein Volks-Aberglaube wird zu einer phantastischen Mystification Falstaffs benutzt; er muß, als das in den Waldungen von Windsor umgehende Gespenst eines Jägers mit Hirschgeweihen verkleidet, seine schalkhafte Geliebte erwarten; in dieser Tracht überrascht ihn ein Chor von Knaben und Mädchen, die ebenfalls als Elfen verlarvt, der Dichtersage gemäß, ihre nächtlichen Tänze halten, und ihn unter zierlichen Gesängen ängstigen. Dieses Gaukelspiel ist Falstaffs letzte Beschämung, und zugleich wird die Auflösung des zweiten Liebeshandels auf eine sinnreiche Art daran geknüpft.

König Heinrich der Fünfte ist in der englischen Geschichte sichtbar Shakspeares Lieblingsheld: er schildert ihn mit allen ritterlichen und königlichen Tugenden begabt, offen, bieder, leutselig, und zwischen gefährlich ruhmvollen Thaten immer noch geneigt zu einer unschuldigen Neckerei als Erinnerung an seine Jugend. Indessen war es nicht ohne große Schwierigkeit, seinen Lebenslauf seit seiner Thronbesteigung auf die Bühne zu bringen. Die Eroberungen in Frankreich waren die einzige ausgezeichnete Begebenheit seiner Regierung, und der Krieg ist weit mehr ein epischer, als ein dramatischer Gegenstand. Denn wo die Menschen in Masse gegen einander wirken, ist der Schein der Zufälligkeit nie ganz zu vermeiden, und das Drama soll uns Entscheidungen zeigen, die aus den gegenseitigen Verhältnissen der Personen, aus ihren Charakteren und Leidenschaften mit einer gewissen Nothwendigkeit hervorgehn. Zwar kommen schon in einigen griechischen Tragödien Kämpfe und Schlachten vor, das heißt die Vorbereitungen dazu und deren Erfolge; und in historischen Schauspielen ist der Krieg, diese ultima ratio regum,

durchaus nicht auszuschließen. Jedoch muß er, wenn dramatisches Interesse da sein soll, nur Mittel zu etwas Andern und nicht letzter Zweck und Inhalt des Ganzen sein. So dienen z. B. im Macbeth die Schlachten, die gleich zu Anfange berichtet werden, nur dazu, Macbeths Ruhm zu erhöhen und seinen Ehrgeiz anzufeuern, und die Kämpfe, welche der Zuschauer gegen den Schluß vor seinen Augen sieht, führen den Fall des Tyrannen herbei. Eben so ist es in den römischen Stücken, in den meisten aus der englischen Geschichte, und überall, wo Shakspeare den Krieg in einer dramatischen Verknüpfung angebracht hat. Mit großer Einsicht in das Wesen seiner Kunst schildert er das Kriegsglück nicht wie eine blinde Gottheit, die willkürlich bald diesen, bald jenen begünstigt; ohne in das Einzelne der Kriegskunst einzugehn, das er doch auch zuweilen berührt, läßt er den Erfolg aus den Eigenschaften der Feldherrn und aus deren Einfluße auf die Gemüther der Krieger im voraus vermuthen; zuweilen stellt er den Ausgang in das Licht einer höhern Fügung, ohne doch unsern Wunderglauben in Anspruch zu nehmen: das Bewußtsein einer gerechten Sache und Vertrauen auf den Schutz des Himmels macht die Einen unverzagt, während die Ahndung eines auf ihrem Unternehmen ruhenden Fluchs die Andern niederschlägt*). Zu dem letzten Mittel, den Ausgang des Krieges dramatisch zu

---

*) Mit gleicher Weisheit hat Aeschylus in der ganz kriegerischen Tragödie Die Sieben vor Thebe den thebanischen Häuptern Vorsicht, Entschloßenheit, Gegenwart des Geistes, ihren Gegnern übermüthige Verwegenheit zugetheilt. Auch endigen alle Kämpfe glücklich für jene, bis auf den zwischen Eteokles und Polynikes. Der väterliche Fluch und die daraus entspringende Verblendung reißt die Brüder zu dem unnatürlichen Zweikampfe hin, worin sie beide einer durch

machen, war in Heinrich dem Fünften keine Veranlaßung; des ersten hat sich Shakspeare mit besonderer Sorgfalt bedient. Er schildert mit den lebhaftesten Farben vor der Schlacht bei Azincourt die leichtsinnige Ungeduld der französischen Heerführer nach dem Augenblick des Gefechtes, der ihnen unfehlbar der Augenblick des Sieges zu sein scheint; auf der andern Seite die Beklommenheit des englischen Königs und seines Heeres über ihre verzweiflungsvolle Lage, gepaart mit dem festen Entschluße, wenigstens mit Ehren zu unterliegen. Er benutzt dieß zur Entgegenstellung des französischen und englischen Nationalcharakters überhaupt, die freilich parteiisch für seine Nation ausfällt, wie es einem Dichter erlaubt ist, und vollends wenn er sich auf einen so glorreichen Beweisgrund stützen kann, als jene ewig denkwürdige Schlacht war. Er hat die allgemeinen Begebenheiten des Krieges mit einer Fülle individuell charakteristischer, zum Theil sogar komischer Züge umgeben. Ein schwerfälliger Schotte, ein hitziger Irländer, ein wohlmeinender, ehrenfester, aber pedantischer Walliser, alle in ihrer eigenthümlichen Mundart redend, machen es anschaulich, wie Heinrichs kriegerischer Genius nicht bloß die Engländer, sondern auch die übrigen Nationen der beiden Inseln, die unter seinem Scepter noch nicht vollkommen vereinigt oder ihm gar nicht unterwürfig waren, mit sich fortriß. Einige nichtsnutzige Gesellen aus Falstaffs Gefolge befinden sich im Troß des Heeres, und geben Anlaß, Heinrichs strenge Kriegszucht zu bewähren, oder werden sonst auf

---

die Hand des andern fallen. S. Th. I. S. 106. Aber für Shakspeare war das Beispiel dieses alten Meisters nicht zugänglich, und in der That bedurfte er es auch nicht.

schimpfliche Art nach Hause geschickt. Aber alle diese Mannichfaltigkeit schien dem Dichter noch nicht hinreichend, ein Schauspiel zu beleben, dessen Gegenstand eine Eroberung ist. Er hat deswegen zu Anfange jedes Aufzuges einen Prolog (nach der damaligen Kunstsprache ‚Chorus') hinzugefügt. Diese Prologe, welche epische Pracht und Feierlichkeit mit lyrischem Schwunge vereinigen, und worunter besonders die Beschreibung der beiden Feldlager vor der Schlacht bei Azincourt ein bewundernswürdiges Nachtstück ist, sollen dem Zuschauer beständig vergegenwärtigen, daß die eigentliche Größe der geschilderten Thaten auf einer engen Schaubühne nicht entfaltet werden könne, sie sollen seine Einbildungskraft auffordern, die mangelhafte Darstellung zu ergänzen. Da der Stoff nicht recht dramatisch war, so ist Shakspeare auch in der Form lieber über die Gränzen der Gattung hinausgegangen, und hat als ein dichterischer Herold besungen, was er nicht sichtbar machen konnte, als daß er durch beschreibende, den Personen selbst in den Mund gelegte Erzählungen den Gang der Handlung hätte lähmen sollen. Das Eingeständniß des Dichters, daß „vier bis fünf schartige Rapiere „zu einem lächerlichen Gefecht übel angeordnet, den Namen „Azincourt nur mißzieren können" (eine Bedenklichkeit, worüber er sich doch in Ansehung so mancher großen Schlachten, unter andern der bei Philippi hinweggesetzt hat), führt uns hier natürlich auf die Frage, in wie fern die Vorstellung von Kriegen und Schlachten auf der Bühne überhaupt schicklich und rathsam sein kann. Die Griechen haben sie sich durchgängig untersagt: da ihre ganze theatralische Darstellung auf großartige Würde gieng, so wäre es ihnen unleidlich gewesen, daneben eine schwache und kleinliche Nachahmung des Unerreichbaren zu sehen. Bei ihnen werden also alle

Gefechte bloß berichtet. Durchaus verschieden war der Grundsatz der romantischen Schauspieldichter: ihre wunderbaren Gemälde waren unendlich größer als ihre theatralischen Mittel der sichtbaren Ausführung; sie mußten überall auf die willfährige Einbildungskraft der Zuschauer rechnen, und durften es also auch in diesem Stücke. Es ist allerdings lächerlich, wenn eine Handvoll ungeschickter Streiter in pappnen Rüstungen durch einige Degen, womit, wie man deutlich sieht, sie sich wohl hüten, einander das mindeste Leid zuzufügen, das Schicksal mächtiger Reiche entscheiden sollen. Allein das entgegengesetzte Aeußerste ist noch weit schlimmer. Wenn es nun wirklich gelingt, das Getümmel einer großen Feldschlacht, die Erstürmung einer Festung und dergleichen einigermaßen täuschend vor die Augen zu bringen, so ist die Gewalt dieser sinnlichen Eindrücke so groß, daß sie den Zuschauer der Aufmerksamkeit unfähig machen, welche ein dichterisches Kunstwerk erfordert; und das Wesentliche wird unter dem Zubehör erdrückt. Besonders lehrt die Erfahrung, daß, wenn man Gefechte der Reiterei anbringt, die Menschen neben den vierfüßigen Schauspielern bald zu Nebenpersonen werden *). Glücklicher Weise war zu Shakspeares Zeit die Kunst noch nicht erfunden, die schwankenden Bretter der Bühne zur Reitbahn zu machen. Er ermahnt die Zuschauer in dem ersten Prologe zu Heinrich dem Fünften:

Wenn wir von Pferden sprechen, denkt, ihr seht sie
Die stolzen Hufe in die Erde drücken.

*) Die Griechen haben zwar Pferde auf die tragische Bühne gebracht, aber nur bei feierlichen Aufzügen, nicht in der wilden Unordnung eines Gefechtes. Agamemnon und Pallas kommen bei'm Aeschylus auf einem vierspännigen Wagen angefahren. Freilich waren ihre Theater auch nach einem andern Maßstabe gebaut, als die unsrigen.

Wenn Richard der Dritte jenen berühmten Ausruf thut:

Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für'n Pferd!

so ist es freilich widersprechend, daß man ihn vorher und nachher beständig zu Fuße fechten sieht. Indessen ist es vielleicht beßer, daß der Dichter und Schauspieler durch hinreißende Eindrücke dieß vergeßen mache, als sich durch buchstäbliche Richtigkeit äußern Störungen auszusetzen. Bei allen den erwähnten Nachtheilen haben Shakspeare und einige spanische Dichter aus der unmittelbaren Vergegenwärtigung des Krieges so große Schönheiten gezogen, daß ich nicht wünschen kann, sie hätten sich deren enthalten. Ein heutiger Schauspieldirektor wird dabei einen Mittelweg einzuschlagen haben: er muß besonders seine Kunst darauf richten, daß dasjenige, was er zeigt, nur als einzelne Gruppen eines unübersehbaren Gemäldes erscheine: er muß die Zuschauer überzeugen, daß die Hauptsache hinter der Bühne vorgeht, wozu nähere oder entferntere Kriegsmusik und Waffengeklirr ganz leichte Mittel sind.

So sehr Shakspeare Heinrichs französische Eroberungen verherrlicht, so hat er doch nicht unterlaßen, nach seiner Weise über die geheimen Triebfedern dieses Unternehmens Winke zu geben. Heinrich bedurfte auswärtige Kriege, um sich auf dem Thron zu befestigen; die Geistlichkeit wünschte ihn ebenfalls auswärts zu beschäftigen, und erbot sich zu reichen Geldbeiträgen, um eine Verordnung abzuwenden, die sie um die Hälfte ihrer Einkünfte gebracht hätte. Seine gelehrten Bischöfe sind also eben so bereitwillig, ihm sein unwidersprechliches Recht an die Krone Frankreichs zu beweisen, als er es ist, sein Gewißen durch sie beruhigen zu laßen. Der Beweis wird daraus geführt, daß das salische Gesetz für die Thronfolge in Frankreich nicht gelten könne,

noch jemals gegolten habe, und er ist bündiger und einleuchtender abgehandelt, als Manifeste gewöhnlich zu sein pflegen. Nach ruhmvollen Kämpfen wollte Heinrich seine Eroberungen durch die Vermählung mit einer französischen Prinzessin sichern; alles, was hierauf Bezug hat, ist in dem Schauspiele ironisch gemeint. Die Frucht dieser Verbindung, von welcher sich zwei Nationen eine so schöne Zukunft versprachen, war eben jener schwache Heinrich der Sechste, unter welchem Alles so kläglich verloren gieng. Man glaube daher ja nicht, es sei ohne Wißen und Willen des Dichters geschehen, daß ihm ein Heldenschauspiel unter den Händen zum Lustspiel wird, und nach Art der Lustspiele mit einer Convenienz-Heirat endigt.

Die drei Theile Heinrichs des Sechsten sind, wie ich schon bemerkt habe, weit früher gedichtet, als die vorhergehenden Stücke. Shakspeares Wahl fiel zuerst auf diese an Unglück und Gräueln jeder Art so reiche Epoche der englischen Geschichte, weil das Pathetische natürlich einem jugendlichen Dichtergeist angemeßner ist als das Charakteristische. Wir finden hier noch nicht die ganze Reife seines Genius, wohl aber dessen ganze Kraft. Sorglos über den scheinbaren Unzusammenhang des Gleichzeitigen, hält er sich wenig mit Vorbereiten und Entwickeln auf: alle Figuren treten rasch nach einander hervor, und kündigen sich nachdrücklich selbst so an, wie man sie erkennen soll; von Scenen, deren Wirkung schon erschütternd genug ist, um die Katastrophe einer weniger umfaßenden Anlage zu sein, reißt uns der Dichter zu immer schrecklicheren Katastrophen fort. Der erste Theil enthält nur den Anfang der Parteiung der weißen und rothen Rose, unter welchen blühenden Feldzeichen nachher so blutige Thaten verübt wurden; die wechselnden

Erfolge des Krieges in Frankreich erfüllen hauptsächlich die Bühne. Die wunderbare Schutzheldin ihres Vaterlandes, Jeanne d'Arc, hat Shakspeare als Engländer parteiisch geschildert: doch läßt er es zu Anfange zweifelhaft, ob sie nicht wirklich eine himmlische Sendung hat; sie erscheint in der reinen Glorie jungfräulichen Heldenmuthes; sie gewinnt, und dieser Umstand ist von der Erfindung des Dichters, durch ihre übernatürliche Beredsamkeit den Herzog von Burgund für die französische Sache; nachher, durch Eitelkeit und Wollust verderbt, nimmt sie zu höllischen Geistern ihre Zuflucht, und geht schmählich zu Grunde. Ihr gegenüber steht Talbot, ein rauher eiserner Krieger, der um so inniger rührt, da man ihn im Augenblicke einer unvermeidlichen Todesgefahr bloß um die Rettung seines Sohnes zärtlich besorgt sieht, der eben unter seinen Augen die ersten Waffenthaten verrichtet. Nachdem sich Talbot vergeblich aufgeopfert hat, und die Jungfrau von Orleans in die Hände der Engländer gefallen ist, gehen die französischen Provinzen durch eine unpolitische Vermählung vollends verloren, und damit endigt das Stück. Das Gespräch zwischen dem bejahrten Mortimer im Gefängniß, und Richard Plantagenet, dem nachherigen Herzog von York, enthält die Exposition der Ansprüche des letzteren auf den Thron; für sich allein betrachtet ist sie eine schöne tragische Elegie.

Im zweiten Theile stechen besonders hervor: die Ermordung des biedern Protektors Gloster und ihre Folgen; der Tod des Kardinals Beaufort; der Abschied der Königin von ihrem Günstlinge Suffolk, und sein Tod durch die Hand wilder Seeräuber; dann der Aufruhr, den Hans Cade unter einem angenommenen Namen auf Anstiften des Herzogs von York erregte. Die kurze Scene, wie Heinrich der Sechste

den Kardinal Beaufort, den sein Gewißen wegen der Ermordung Glosters quält, an seinem Todbette besucht, ist über alles Lob erhaben. Hat je ein andrer Dichter auf eine so erschütternde Art am Ausgange dieses Lebens den Vorhang der Ewigkeit weggezogen? Und dennoch ist es nicht bloß Grausen, was uns erfüllt, sondern eine feierliche Rührung: Fluch und Segen stehen dicht neben einander; der fromme König ist das Bild der himmlischen Gnade, die sich noch in den letzten Augenblicken um den Sünder bemüht, ob er ihrer etwa empfänglich wäre. Die ehebrecherische Leidenschaft der Königin Margaretha und Suffolks hat Shakspeare mit tragischer Würde bekleidet, und alle unedlen Nebenbegriffe entfernt. Ohne die Verbrechen zu beschönigen, deren beide schuldig sind, ohne die Mißbilligung dieser frevelhaften Liebe aufzuheben, erregt er dennoch durch die zauberische Gewalt des Ausdrucks Theilnahme an ihrem Schmerz. In dem Aufruhr des Cade hat er das Betragen eines pöbelhaften Demagogen, die furchtbare Lächerlichkeit des anarchischen Taumels unter dem Volke mit einer so ergreifenden Wahrheit geschildert, daß man glauben sollte, er wäre Augenzeuge mancher Begebenheiten unsers Zeitalters gewesen, die man aus Unkunde der Geschichte für beispiellos hielt.

Der bürgerliche Krieg hebt im zweiten Theile nur an, im dritten entfaltet er seine ganze verderbliche Wuth. Das Gemälde wird immer düstrer, und scheint zuletzt mehr mit Blut als mit Farben gemalt zu sein. Man sieht mit Entsetzen, wie Grimm den Grimm, Rache die Rache entzündet, und unter der Zerreißung aller Bande der menschlichen Gesellschaft selbst edle Naturen sich zur Grausamkeit abhärten. Der bitterste Hohn wird den Unglücklichen zu Theil: keiner gewährt seinem Feinde das Mitleiden, dessen er bald selbst

bedürfen wird. Ihre Partei wird allen Familie, Vaterland, Religion: die einzige Triebfeder ihres Handelns. Da York, dessen Ehrgeiz mit edlen Eigenschaften gepaart ist, frühzeitig umkommt, so gilt es bei dem ganzen Streite nur, entweder einen unfähigen König zu behaupten, oder einen üppigen König auf den Thron zu setzen, der den theuer erkauften Besitz durch ausschweifenden Genuß verkürzt. Dafür verschwendet der berühmte und großmüthige Warwick sein ritterliches Leben; Clifford rächt den Tod seines Vaters mit blutdürstiger kindlicher Liebe; und Richard übt sich für die Erhebung seines Bruders in jenen schwarzen Thaten, die bald zu seiner eignen Größe den Weg bahnen sollen. Mitten in der allgemeinen Zerrüttung, die er schuldlos veranlaßt hat, steht König Heinrich wie ein kraftloses Heiligenbild, an dessen Wunderthätigkeit Niemand glaubt: er kann die verübten Gräuel nur beseufzen und beweinen. Jedoch ist diesem frommen Könige in seiner Einfalt die Gabe der Weissagung verliehen: im Augenblick seines Todes am Schluße dieses großen Trauerspiels prophezeit er ein noch entsetzlicheres, womit die Zukunft schwanger geht; ein Trauerspiel, worin die Ränke kaltblütiger Bosheit herrschen, so wie in jenem die Thaten ergrimmter Wuth.

Die Rolle Richards des Dritten ist durch vortreffliche Schauspieler in England sehr berühmt geworden, und dieß hat natürlich auf die Bewunderung des Stückes selbst zurückgewirkt: denn viele Leser Shakspeares mögen wohl gute Dolmetscher des Dichters auf der Bühne nöthig haben, um ihn recht zu begreifen. Diese Bewunderung ist auf alle Weise gegründet, nur kann ich nicht umhin es ungerecht zu finden, wenn man die drei Theile Heinrichs des Sechsten gegen Richard den Dritten zurücksetzt. Diese vier Schau-

spiele sind ohne Zweifel unmittelbar nach einander geschrieben, wie ihre Aehnlichkeit im Stil und im Geist der Behandlung beweiset; das letzte wird in den vorhergehenden bestimmt angekündigt, und ist wiederum voller Zurückweisungen auf jene: dieselben Absichten gehen durch die ganze Reihe hin, mit Einem Worte, alle zusammen machen nur ein einziges Werk aus. Selbst die tiefe Charakteristik Richards ist keineswegs ein ausschließender Vorzug des von ihm benannten Stücks: sein Charakter ist in den beiden letzten Theilen Heinrichs des Sechsten sehr bestimmt angelegt; ja seine ersten Reden laßen beinahe schon das Schlimmste von ihm ahnden. Er lauert seitwärts wie eine schwarze Gewitterwolke am Horizont, die allmälich näher rückt, und erst wann sie über den Häuptern der Menschen steht, den lange in sich gehegten Zunder der Verwüstung ausschüttet. Zwei der bedeutendsten Monologe Richards, und welche die größten Aufschlüße über seine Gemüthsverfaßung geben, finden sich im letzten Theile Heinrichs des Sechsten. Leidenschaften blenden über den Werth und die Rechtmäßigkeit der Handlungen, wozu sie antreiben, aber die Bosheit kann ihr eignes Wesen nicht verkennen: Richard, so wie Jago, ist ein Bösewicht mit vollem Bewußtsein. Daß sie dieß in Worten aussprechen, ist vielleicht nicht in der Natur: allein der Dichter hat das Recht, in Selbstgesprächen den verborgensten Gedanken eine Stimme zu leihen, sonst wäre die Form des Monologs überhaupt verwerflich *). Richards Mißgestalt ist der Ausdruck seiner

*) Ausgemacht unnatürlich ist es, was doch in so vielen Trauerspielen geschieht, wenn sich Jemand gegen seinen Vertrauten selbst für einen Bösewicht erklärt. Er wird seine Denkart kund geben, aber nicht unter verdammenden Namen, sondern als etwas, das sich von selbst versteht, und von dem Andern ebenfalls gebilligt wird.

innern Tücke, und vielleicht zum Theil deren Wirkung: denn welche Häßlichkeit würde nicht durch Wohlwollen und Offenheit gemildert? Er hingegen betrachtet sie als eine gehäßige Verwahrlosung der Natur, die ihn berechtige, an der menschlichen Gesellschaft, wovon er dadurch ausgeschloßen sei, seine Rache zu nehmen. Daher diese erhabnen Zeilen:

Graubärte nennen's göttlich, dieß Wort „Liebe";
Es wohn' in Menschen, die einander gleichen,
Und nicht in mir: ich bin ich selbst allein.

Die Bosheit ist nichts anders, als ein mit Vorsatz gewißenloser Egoismus; dennoch kann sie sich der Form der Sittlichkeit nie ganz entledigen, weil diese das Gesetz aller denkenden Wesen ist, sie muß suchen ihre verkehrte Handlungsweise auf Grundsätze zu bringen. Wiewohl Richard die Schwärze seines Gemüths und seine höllische Sendung gar wohl erkennt, sucht er sich doch durch einen Trugschluß vor sich selbst zu rechtfertigen: das Glück geliebt zu werden, sei ihm versagt; was bleibe ihm übrig, als das Glück zu herrschen? Alles was ihm dabei im Wege stehe, müße weggeräumt werden. Jener Neid auf den Genuß der Liebe ist am Richard um so natürlicher, da sein Bruder Eduard, der überdieß die Krone vor ihm voraus hatte, von ausgezeichnet edler und schöner Bildung und ein fast unwiderstehlicher Eroberer weiblicher Herzen war. Ungeachtet seiner vorgeblichen Entsagung setzt Richard seine höchste Eitelkeit darein, den Frauen, wo nicht durch seine Gestalt, wenigstens durch einschmeichelnde Reden gefallen und sie für sich gewinnen zu können. Shakspeare zeigt uns hier mit seinem gewöhnlichen Scharfblick, wie die menschliche Natur, auch wenn sie im Guten oder im Bösen schon ganz entschieden ist, nebenher noch kleinlichen Schwachheiten unterliegt. Richards liebste

Unterhaltung ist, über Andre zu spotten, und er besitzt außerordentlich viel satirischen Witz. Er schätzt im Grunde alle Menschen gering, weil er sich getraut sie zu überlisten, sie mögen seine Werkzeuge oder Gegner sein. In der Heuchelei bedient er sich vorzugsweise der religiösen Formen, gleichsam aus einem Gelüst, dasjenige im Dienst der Hölle zu entweihen, dessen Segnungen er innerlich abgeschworen hat.

So viel über die Hauptzüge von Richards Charakter. Das nach ihm benannte Schauspiel umfaßt noch die letzte Hälfte von Eduards des Vierten Regierung, im Ganzen einen Zeitraum von acht Jahren. Es stellt alle Machinationen dar, wodurch Richard auf den Thron gelangte, und seine Thaten, um sich darauf zu behaupten, was ihm aber nur zwei Jahre hindurch gelang. Nach Shakspeares Absicht sollte in diesem Trauerspiel mehr das Schrecken als das Mitleiden vorwalten: er ist pathetischen Scenen, die ihm zu Gebote standen, eher aus dem Wege gegangen, als daß er sie gesucht hätte. Unter den Opfern von Richards Herrschsucht wird der einzige Clarence auf der Bühne umgebracht: sein Traum erregt ein tiefes Grausen, und bewährt die Allmacht der Phantasie des Dichters; sein Gespräch mit den Mördern ist erschütternd; aber Clarence hatte durch frühere Verbrechen seinen Tod verdient, wiewohl nicht von Seiten seiner Brüder. Die unschuldigsten und reinsten Opfer sind die beiden Prinzen: man sieht sie nur wenig, und ihre Ermordung wird bloß erzählt. Anna verschwindet, ohne daß man weiter etwas von ihr erfährt: sie hat eine fast unglaubliche Schwäche bewiesen, indem sie sich mit dem Mörder ihres Gatten vermählt. Lord Rivers und die übrigen Freunde der Königin haben zu sehr bloße Nebenrollen, um lebhafte Theilnahme zu erregen; Hastings macht sich durch den Triumph über den

Fall seiner Feinde alles Mitleides verlustig; Buckingham ist der Helfershelfer des Tyrannen, der ihn nachher dem Beil des Henkers überantwortet. Im Hintergrunde steht die verwittwete Königin Margaretha, als die Furie der Vergangenheit, die den Fluch über die Zukunft hervorruft. Jedes Unglück, das ihre Verfolger einander zufügen, ist Labsal für ihr racheburstendes Herz. Mit ihrer prophetischen Stimme vereinigen sich von Zeit zu Zeit andre weibliche Stimmen der Wehklage und Verwünschung. Aber Richard ist die Seele oder vielmehr der Dämon des ganzen Trauerspiels. Er erfüllt sein zuvor gethanes Versprechen, den mörderischen Macchiavell in die Schule zu senden. Neben dem gleichförmigen Abscheu, den er einflößt, beschäftigt er auf das mannichfaltigste durch seine tiefe Verstellungskunst, seinen Witz, seine Klugheit, seine Gegenwart des Geistes, seine rasche Thätigkeit und seinen Muth. Er ficht zuletzt gegen Richmond wie ein Verzweifelter, und stirbt den ehrenvollen Tod der Helden auf dem Schlachtfelde. Diesen historischen Ausgang konnte Shakspeare nicht ändern, und doch befriedigt er keinesweges das sittliche Gefühl, wie Lessing bei Gelegenheit eines deutschen Trauerspiels über denselben Gegenstand sehr richtig bemerkt. Wie hat nun Shakspeare diese Schwierigkeit gelöst? Durch eine wunderwürdige Erfindung öffnet er eine Aussicht in die andre Welt, und zeigt uns Richard in seinen letzten Augenblicken schon mit dem Stempel der Verwerfung gebrandmarkt. Man sieht Richard und Richmond in der Nacht vor dem Treffen in ihren Zelten schlafen; die Geister der von dem Tyrannen Hingewürgten steigen nach einander auf, und wenden sich zu ihm mit ihrem Fluch, zu seinem Gegner mit ihrem Segen. Diese Erscheinungen sind eigentlich nur die sichtbar gemachten Träume

der beiden Heerführer. Es ist freilich der sinnlichen Wahrscheinlichkeit zuwider, daß ihre Zelte nur durch einen so kleinen Raum getrennt sind; aber Shakspeare durfte auf poetische Zuschauer rechnen, welche bereit waren, die Breite der Bühne für die Entfernung zwischen zwei Heerlagern gelten zu laßen, wenn durch diese Vergünstigung so erhabne Schönheiten erkauft wurden, wie diese Reihe von Gesichten und das Selbstgespräch Richards bei seinem Erwachen. Die Katastrophe Richards des Dritten ist in Ansehung der äußerlichen Begebenheiten der des Macbeth sehr ähnlich: man vergleiche die durchgängige Verschiedenheit der Behandlung, um sich zu überzeugen, daß Shakspeare die poetische Gerechtigkeit im ächten Sinne des Wortes, wo es nämlich die Offenbarung des unsichtbaren Segens oder Fluches, der auf menschlichen Gesinnungen und Thaten ruht, auf das Genaueste beobachtet hat.

Wiewohl die vier letzten Stücke der historischen Reihe spätere Begebenheiten schildern, so haben doch die Schauspiele von Heinrich dem Vierten und Fünften im Costum und Ton einen weit moderneren Anstrich. Dieß rührt zum Theil von den vielen komischen Scenen her; denn das Komische muß immer nicht nur in nationalen, sondern in gleichzeitigen Sitten gegründet sein. Shakspeare scheint es aber auch in dem ernsthaften Theile beabsichtet zu haben. Blutige Staatsveränderungen und Zerrüttungen bürgerlicher Kriege erscheinen der Nachwelt als ein Rückfall in einen früheren ungebildeteren Zustand der Gesellschaft, oder sie sind auch wirklich von einem solchen Rückfall in ungebändigte Wildheit begleitet. Wenn also der Hang eines noch jugendlichen Dichtergeistes, seinen Gegenstand in eine wunderbare Ferne zu rücken, auf den Stil Einfluß gehabt hat, worin Heinrich

der Sechste und Richard der Dritte gehalten sind, so hat Shakspearen sein Instinkt richtig geleitet. Wie es dem Heldengedicht eigen ist, die vergangnen Menschengeschlechter als kolossal an körperlicher und Willenskraft zu schildern, so machen in diesen Schauspielen die Stimmen eines Talbot, eines Warwick, eines Clifford und Andrer den Eindruck, als ob man die Trompete auswärtiger oder bürgerlicher Kriege vernähme. Der Streit der Häuser York und Lancaster war das letzte Aufbrausen der Feudal-Unabhängigkeit: denn es war die Sache der Großen und nicht des Volkes, welches nur durch jene in die Parteiung mit hineingezogen wurde. Nachher verschwand der Einzelne in dem Ganzen, und niemand konnte mehr so wie Warwick ein Königmacher sein. Shakspeare war ein eben so tiefer Geschichtschreiber als Dichter; wenn man seinen Heinrich den Achten mit den vorhergehenden Stücken vergleicht, so wird es anschaulich, wie die englische Nation während der langen ruhigen und ökonomischen Regierung Heinrichs des Siebenten, sei es durch die von den Bürgerkriegen zurückgebliebne Erschöpfung, oder durch allgemeinere europäische Einwirkungen, aus der kräftigen Verwirrung des Mittelalters plötzlich zur geordneten Zahmheit der neueren Zeit übergegangen war. Heinrich der Achte hat deßwegen ein etwas prosaisches Ansehen, denn Shakspeare unterwarf sich als Künstler immer der Beschaffenheit seines Stoffes. Wenn unter seinen Werken andre an Schwung der Phantasie, an Nachdruck des Pathos und der Charaktere weit über dieses hervorragen, so hat man dagegen Gelegenheit, hier die Feinheit seines Verstandes und seine vollkommne Kenntniß des Hofes und der Welt zu bewundern. Welche Geschicklichkeit gehörte dazu, vor den Augen der Königin so bedenkliche und ihre Person so nahe berüh-

rende Gegenstände öffentlich vorzustellen, ohne doch der Wahrheit zu nahe zu treten! (Aus Allem erhellet, daß Heinrich der Achte noch bei Lebzeiten der Elisabeth geschrieben worden. Man weiß, daß Ben Jonson unter König Jakobs Regierung das Stück mit vermehrtem Pomp wieder auf die Bühne gebracht und sich erlaubt hat, einige Veränderungen und Zusätze zu machen. Ohne Zweifel rührt die Prophezeiung auf Jakob den Ersten von Ben Jonson her: sie hätte der Elisabeth nur mißfallen können, und ist so übel eingefugt, daß man sie gleich als ein fremdes Einschiebsel erkennt.) Er hat den tyrannischen König für die Einsichtsvollen ganz so entlarvt, wie er wirklich war: hochmüthig und starrsinnig, wollüstig und gefühllos, ausschweifend in seinen Gunstbezeugungen, und rachsüchtig unter Vorwänden der Gerechtigkeit; und dennoch ist die Schilderung so gehalten, daß eine Tochter sie für vortheilhaft nehmen konnte. Elisabeths rechtmäßige Geburt beruhte auf der Ungültigkeit der ersten Vermählung Heinrichs, und Shakspeare hat die Verhandlungen über seine Scheidung von Katharina von Arragon in ein sehr zweideutiges Licht gestellt. Man sieht deutlich, daß Heinrichs Gewißens-Scrupel nichts anders sind, als die Schönheit der Anna Boleyn. Katharina ist eigentlich die Heldin des Stücks: sie erregt die innigste Theilnahme durch ihre Tugend, ihr wehrloses Unglück, ihren sanften, aber festen Widerstand, und ihre würdige Resignation. Nächst ihr macht der Fall des Kardinal Wolsey den Hauptinhalt aus. Heinrichs ganze Regierung eignete sich nicht zu einer dramatischen Behandlung. Es wäre nur eine Wiederholung derselben Auftritte gewesen: die Verstoßung oder gar Hinrichtung seiner Frauen, und der Fall seiner geschätztesten Diener in eine Ungnade, welcher gewöhnlich die Todesstrafe auf dem Fuße

folgte. Von allem, was Heinrichs Lebenslauf bezeichnet, hat Shakspeare hinlängliche Proben gegeben. Aber da an der Stelle, wo er abbricht, eigentlich kein Abschnitt in der Geschichte ist, so muß man es ihm schon verzeihen, daß er uns eine Schmeichelei gegen die große Elisabeth für eine glückliche Auflösung giebt. Das Stück endigt mit der allgemeinen Freude über die Geburt dieser Prinzessin, und mit Weissagungen der Glückseligkeit, die sie künftig genießen oder verbreiten sollte. Nur durch eine solche Wendung konnte die gewagte Freimüthigkeit der übrigen Darstellung gesichert werden: Shakspeare täuschte sich selbst gewiß nicht über dieses theatralische Blendwerk. Der wahre Schluß ist Katharinas Tod, den er daher auch gegen die Zeitordnung früher gestellt hat.

Somit hätte ich nun alle unbezweifelt ächten dramatischen Werke Shakspeares durchgegangen. Ich habe mich dabei möglichst aller unbestimmten Lobpreisungen enthalten, welche bloß ein Mißverhältniß zwischen dem Gefühl und der Fähigkeit, es auszudrücken, beweisen. Vielen werden obige Bemerkungen für den Zweck und Plan dieser Vorlesungen vielleicht zu weitläuftig, Andern werden sie unbefriedigend dünken. Mir genügt es, wenn sie die Leser, die noch nicht mit dem Dichter vertraut sind, in den rechten Gesichtspunkt stellen und ein gründliches Verständniß vorbereiten, und wenn sie die Kenner an einige der Gedanken erinnern, die sie schon selbst gehabt haben.

Anhang.

Ueber die angeblich Shakspearen untergeschobenen Stücke.

Die Ausleger Shakspeares haben meistens bei ihren Versuchen, ihm Theile seiner Werke oder eins und das andre ganz abzusprechen, äußerst wenig kritischen Geist bewiesen. Pope war, wie man weiß, sehr bei der Hand, ganze Scenen für Einschiebsel der Schauspieler zu erklären, fand aber damit wenig Eingang. Indessen tritt noch Steevens über die Erscheinung der Schatten und Jupiters im Cymbelin, während Posthumus im Kerker schläft, Popes Meinung bei. Allein Posthumus findet, erwachend, eine Tafel mit einer Prophezeiung auf seiner Brust, worauf die Entwickelung des Stücks beruht. Glaubt man, Shakspeare werde seinen Zuschauern zugemuthet haben, ein Wunder ohne eine sichtliche Ursache zu glauben? Soll Posthumus die Tafel mit der Weissagung herbeiträumen? Auf diesen Einwurf laßen sich die Herren gar nicht ein. Die Verse, welche die Schatten sagen, schienen ihnen nicht gut genug, um von Shakspeares Hand zu sein. Ich glaube einzusehen, warum der Dichter ihnen nicht mehr Glanz der Diction ertheilt hat. Es sind die bejahrten Eltern und früh verstorbnen Geschwister des Posthumus, die um sein Schicksal bekümmert aus der Unterwelt zurückkommen: sie sollten also die Sprache einer einfältigeren Vorzeit reden, zugleich sollten ihre Stimmen als ein ohnmächtiger Klagelaut gegen die donnernden Aussprüche Jupiters abstechen. Deswegen wählte Shakspeare ein Silben-

maß, das vor ihm sehr üblich gewesen war, damals anfieng aus der Mode zu kommen, jedoch noch häufig, besonders zu Uebersetzungen klassischer Dichter, gebraucht ward. So mochten etwa die Schatten in den vorhandnen Uebersetzungen des Homer und Virgil sprechen. Die Rede Jupiters ist dagegen prachtvoll und in Form und Stil vollkommen Shakspeares Sonetten ähnlich. Nur die Unfähigkeit, die Absichten des Dichters und die von ihm beobachtete Perspektive einzusehn, konnte an dieser Stelle Anstoß nehmen.

Pope hätte gern das Wintermärchen für unächt erklärt, eine der herrlichsten Schöpfungen der in gleichem Grade kühnen und lieblichen Phantasie Shakspeares. Warum? Ich vermuthe wegen der bewußten Schiffe in Böhmen, und der Kluft von sechszehn Jahren zwischen dem dritten und vierten Aufzuge, welche die Zeit als Prolog gefälligst zu überspringen bittet.

Mit den drei Theilen Heinrichs des Sechsten ist man endlich auf dem Reinen. Theobald, Warburton und letztlich Farmer haben behauptet, sie seien nicht von Shakspeare. Wäre dieß, so möchten wir uns wohl die übrigen Werke des unbekannten Verfaßers ausbitten, der die göttlichen Scenen von Talbots, von Suffolks, von Beauforts, von Yorks Tode, und so viele andre zu dichten vermochte. Die Behauptung ist so widersinnig, daß in diesem Falle Richard der Dritte auch nicht von Shakspeare sein könnte, da er sich an jene drei Stücke sowohl durch den Inhalt, als durch Geist und Behandlung auf das unmittelbarste anschließt.

Alle Herausgeber, bis auf Capell, verwerfen einstimmig als Shakspeares unwürdig den Titus Andronikus, wiewohl sie ihn immerfort, gleichsam als den Sündenbock ihrer tadelnden Kritik, mit abdrucken laßen. Die richtige Methode bei

einer solchen Untersuchung ist, sich erst nach den äußern Gründen, Zeugnissen u. s. w. umzusehn, und ihr Gewicht zu prüfen; alsdann kommen die innern Gründe aus der Beschaffenheit des Werkes an die Reihe. Besonders muß beides strenge aus einander gehalten werden. Die Kritiker des Shakspeare machen es gerade umgekehrt: sie gehen von einer vorgefaßten Meinung gegen ein Stück aus, und suchen dieser zu lieb die historischen Gründe verdächtig zu machen und bei Seite zu schieben. Titus Andronikus findet sich in der ersten Folio-Ausgabe von Shakspeares Werken, die, wie bekannt, von Heming und Condell, seinen vieljährigen Freunden und Mitvorstehern desselben Theaters, veranstaltet wurde. Kann man sich wohl überreden, sie hätten nicht gewußt, ob ein in ihrem Repertorium befindliches Stück wirklich von Shakspeare sei oder nicht? Und will man diese ehrlichen Männer gerade in diesem einzigen Falle eines absichtlichen Betruges beschuldigen, da sie sich sonst gar nicht so begierig zeigen, alles zusammen zu raffen, was unter Shakspeares Namen gieng, sondern, wie es scheint, bloß die Schauspiele gaben, wovon sie Handschriften in Händen hatten? Doch das Folgende ist noch weit stärker. George Meres, ein Zeitgenoße und Bewunderer Shakspeares nennt in einem Verzeichnisse von dessen Werken im Jahr 1598 den Titus Andronikus. Meres war persönlich so genau mit dem Dichter bekannt, daß dieser ihm seine Sonette noch vor dem Druck vorgelesen hatte. Ich begreife nicht, wie aller kritische Skepticismus in der Welt hinreichen soll, ein solches Zeugniß umzustoßen.

Es ist wahr, dieses Trauerspiel ist nach einem falschen Begriffe des Tragischen entworfen, welches darin durch Anhäufung von Gräueln und Entsetzlichkeiten in's Gräßliche ausartet, und doch keinen tiefen Eindruck zurückläßt: die Ge-

schichte von Tereus und Philomele ist unter andern Namen übertrieben, und mit dem Gastmahl des Atreus und Thyest und vielen andern vermengt. Im Einzelnen fehlt es nicht an schönen Zeilen, kühnen Bildern, ja auch an Zügen, die Shakspeares eigenthümliche Darstellungsweise verrathen. Dahin rechnen wir die Freude des verrätherischen Mohren an der Schwärze und Häßlichkeit seines im Ehebruch erzeugten Kindes; das Mitleiden des vor Gram kindisch gewordnen Titus Andronikus mit einer todtgeschlagnen Fliege, und nachher seine Wuth, da er in ihr seinen schwarzen Feind zu erkennen glaubt, läßt den nachherigen Dichter des Lear vermuthen. Sind die Kunstrichter besorgt, es möchte Shakspeares Ruhm schaden, wenn es ausgemacht bleibt, er habe in früher Jugend ein schwaches und unreifes Werk an's Licht gebracht? Hat Rom darum weniger die Welt beherrscht, weil Remus über seine ersten Mauern wegspringen konnte? Man versetze sich doch in Shakspeares Lage bei'm Anfange seiner Laufbahn. Er fand nur wenige und mittelmäßige Vorbilder vor, und dennoch gefielen diese ungemein, weil das Publikum in der Neuheit einer Kunst, ehe Wahl und Ueberfluß den Geschmack ekel machen, genügsam zu sein pflegt. Sollte dieser Zustand gar keinen Einfluß auf ihn gehabt haben, bis er gelernt hatte, höhere Forderungen an sich selbst zu machen, und durch tieferes Nachgraben in seinem eignen Geiste die reichsten Adern edlen Metalls zu Tage zu fördern? Es ist sogar höchst wahrscheinlich, daß er einige Fehlgriffe gethan haben wird, ehe er den rechten Weg ausfand. Das Genie ist in gewissem Sinne untrüglich und hat nichts zu lernen, aber die Kunst ist erlernbar, und muß durch Uebung und Erfahrung erlernt werden. In Shakspeares anerkannten Werken finden sich fast gar keine Spuren seiner Lehrjahre, und doch

hat er gewiß Lehrjahre gehabt. Jeder Künstler hat sie, und vollends in einer Epoche, wo er sich nicht an eine schon gebildete Schule anschließen kann. Ich halte es für wahrscheinlich, daß Shakspeare weit früher angefangen für das Theater zu schreiben, als man gewöhnlich annimmt, nämlich erst nach dem Jahre 1590. Wie es scheint, hat er schon im Jahre 1584, eben nur zwanzig Jahre alt, seine Vaterstadt verlaßen und sich nach London begeben. Glaubt man, ein so reger Kopf werde sechs Jahre lang still geseßen haben, ohne einen Versuch zu machen, sich durch seine Talente aus einer widerwärtigen Lage zu reißen? Daß er in der Zueignung des Gedichts Venus und Adonis dieses „den Erstling seiner Erfindung" nennt, beweist hiegegen nichts. Es war das erste was er drucken ließ; er mochte es früher gedichtet haben; vielleicht rechnete er auch die theatralischen Arbeiten nicht mit, weil sie damals noch wenig litterarische Würde hatten. Je früher nun Shakspeare angefangen für das Theater zu dichten, desto weniger darf die Unreife und Unvollendung eines Werkes, wenn sich sonst nur hervorstechende Züge seines Geistes darin finden, für einen Beweisgrund der Unächtheit gegen die historischen Angaben gelten. Verschiedne der als unächt verworfnen Schauspiele dürften der Zeitordnung nach zwischen Titus Andronikus und die frühesten unter den anerkannten fallen.

Sieben dem Shakspeare zugeschriebene Stücke hat endlich Steevens in zwei Supplement-Bänden abdrucken laßen. Sie sind, wohl zu merken, fast sämmtlich schon bei Shakspeares Lebzeiten mit Vorsetzung seines vollständigen Namens im Druck erschienen.

1. Lokrin. Die Beweise für die Aechtheit dieses Stückes sind nicht ganz unzweideutig, die Zweifel dagegen erheblich.

Indessen wird sich die Frage zunächst an die über den Titus Andronikus anschließen, und mit der letzten zugleich bejaht oder verneint werden müßen.

2. Perikles, Prinz von Tyrus. Dieß Stück erkannte schon Dryden an, aber als ein Jugendwerk Shakspeares. Es ist ganz unläugbar von ihm, und man hat es in einige neuere Ausgaben eingerückt. Die vermeinten Unvollkommenheiten rühren nur daher, daß Shakspeare darin einen kindlichen und märchenhaften Roman des alten Dichters Gower behandelte, und den Gegenstand nicht aus seiner Sphäre reißen wollte. Deswegen führt er auch Gower selbst ein, und läßt ihn ganz in seiner veralteten Sprache und Versart Prologe halten. Diese Versetzung in eine so fremde Manier beweist wenigstens keine Unbeholfenheit.

3. Der Londner verlorne Sohn (the London prodigal). Wo wir nicht irren, urtheilte schon Lessing, dieß Stück müße von Shakspeare sein, und wollte es auf die deutsche Bühne bringen.

4. Die Puritanerin oder die Wittwe von Watlingstreet. Einer meiner litterarischen Freunde, ein großer Kenner Shakspeares, meinte, Shakspeare habe den Einfall gehabt, einmal ein Lustspiel in Ben Jonsons Stil zu schreiben, und daher rühre das Abweichende dieses Stückes. Nach dieser Annahme würde die kritische Untersuchung freilich sehr in's Feine gehen.

5. Thomas Lord Cromwell.

6. Sir John Oldcastle. Erster Theil.

7. Ein Trauerspiel in Yorkshire. (A Yorkshire tragedy.) Die drei letzten Stücke sind nicht nur unbezweifelt von Shakspeare, sondern sie gehören, meines Erachtens, unter seine reifsten und vortrefflichsten Werke. Steevens giebt am Ende

so ziemlich zu, sie seien von ihm, so wie auch die übrigen bis auf den Lokrin, aber er redet von allen sehr verächtlich, als ganz werthlosen Arbeiten. Indessen sind seine absprechenden Urtheile nicht im mindesten eindringend, noch durch kritischen Scharfsinn aufgestutzt. Ich wäre neugierig zu sehen, wie ein solcher Kritiker aus natürlichem Triebe über Shakspeares anerkannte Meisterwerke urtheilen, und was er daran zu loben wißen würde, wenn ihm nicht die öffentliche Meinung die Pflicht der Bewunderung auferlegte. Thomas Lord Cromwell und Sir John Oldcastle sind biographische Schauspiele und musterhaft in dieser Gattung: das erste schließt sich durch seinen Inhalt an Heinrich den Achten, das zweite an Heinrich den Fünften an. Der zweite Theil vom Oldcastle fehlt; ich weiß nicht, ob man in England ein Exemplar des alten Abdrucks aufgetrieben, oder ob er verloren gegangen ist. Das Trauerspiel in Yorkshire ist ein bürgerliches Schauspiel in Einem Aufzuge, eine dramatisierte Mordgeschichte: die tragische Wirkung ist erschütternd, und es ist äußerst merkwürdig zu sehen, wie Shakspeare auch solch einen Gegenstand poetisch zu halten gewußt hat.

Ferner sind ihm noch zugeschrieben worden: 1. Der lustige Teufel von Edmonton, ein Lustspiel in Einem Aufzuge, abgedruckt unter Dodsleys alten Schauspielen. Dieß hat allerdings einigen Schein für sich. Es kommt hier ein behaglicher Gastwirth vor, der mit dem in den lustigen Weibern von Windsor eine auffallende Aehnlichkeit hat. Indessen ist es auf jeden Fall nur eine, zwar geistreiche, aber flüchtig hingeworfene Skizze. 2. Die Verklagung des Paris. 3. Merlins Geburt. 4. Eduard der Dritte. 5. Die schöne Emma. 6. Mucedorus. 7. Arden von Feversham. Alle diese habe ich nie zu Gesichte bekommen, und kann also

nichts darüber sagen. Nach angeführten Stellen vermuthe ich, daß im Mucedorus die volksmäßige Geschichte von Urson und Valentin behandelt ist: ein schöner Stoff, den auch Lope de Vega zu einem Schauspiele benutzt hat. Arden von Feversham soll ein Trauerspiel über die Geschichte eines Mannes sein, von dem der Dichter von mütterlicher Seite abstammte. Dieß würde, wenn die Beschaffenheit des Stückes der Angabe nicht geradezu widerspricht, eine Wahrscheinlichkeit mehr in die Wagschale legen. Denn solche Bestimmungsgründe waren Shakspearen nicht fremd: er behandelt Heinrich den Siebenten, der seinen Vorfahren für geleistete Dienste Güter ertheilt hatte, mit sichtbarer Vorliebe.

Von Shakspeares Antheil an den Zwei edlen Vettern wird bei Fletchers Werken die Rede sein.

Endlich wäre es sehr lehrreich, wenn sich darthun ließe, daß einige frühere Entwürfe umgearbeiteter Werke von ihm selbst und nicht von einem fremden Verfaßer herrühren. Man würde dabei seiner Entwickelung als Künstler am besten auf die Spur kommen. Von dem älteren König Johann in zwei Theilen (abgedruckt von Steevens unter Six old plays) dürfte es sich sehr wahrscheinlich machen laßen. Daß er zuweilen auf dasselbe Werk zurückkam, ist gewiß. Namentlich vom Hamlet weiß man, daß er ihn sehr allmälich zu seiner jetzigen Vollständigkeit ausgebildet.

Wer Shakspearen ein ihm schon frühzeitig zugeschriebenes und unbestritten aus seiner Zeit herrührendes Schauspiel abspricht, dem liegt billig ob, mit einiger Wahrscheinlichkeit die Frage zu beantworten, wer es denn geschrieben haben soll? Shakspeares Mitwerber im dramatischen Fach

kennt man so ziemlich, und wenn schon diejenigen, die sich einen bedeutenden Namen gemacht, ein Lilly, Marlow, Heywood, so tief unter ihm stehen, so läßt sich nicht annehmen, daß der Verfaßer eines Werkes, welches die ihrigen weit übertrifft, unbekannt geblieben sein sollte.

Zweiunddreißigste Vorlesung.

Zwei Perioden des englischen Theaters; die ältere die wichtigste. Früheste Gestalt der Schaubühne und deren Vortheile. Zustand der Schauspielkunst zu Shakspeares Zeit. Alterthümer der dramatischen Litteratur. Lilly, Marlow, Chapman, Heywood.

Der große Meister, von dem wir in der vorhergehenden Vorlesung gesprochen, macht in der ganzen Kunstgeschichte eine so einzige Ausnahme, daß man ihm eine abgesonderte Stelle einräumen muß. Er verdankte seinen Vorgängern fast gar nichts, und hat dagegen den größten Einfluß auf seine Nachfolger gehabt: aber sein Geheimniß hat ihm Niemand abgelernt. Zwei Jahrhunderte hindurch, während welcher seine Landsgenoßen mit reger Thätigkeit alle Fächer des Wißens und der Kunst angebaut, ist er nach ihrem eignen Geständniß unübertroffen, ja selbst bis auf einen großen Abstand unerreicht geblieben.

Bei dem Abriß einer Geschichte des englischen Theaters, den ich jetzt zu geben habe, werde ich daher noch oft auf Shakspeare zurückkommen müßen. Die dramatische Litteratur der Engländer ist sehr reichhaltig; sie haben eine bedeutende Anzahl von Schauspieldichtern aufzuweisen, die das Talent origineller Charakteristik und die Mittel theatralischer Wirkung

in ausgezeichnetem Grade besessen haben. Dabei wurden ihnen die Hände nicht durch Vorurtheile, willkürlich festgesetzte Regeln und ängstliche Beobachtung der Convenienzen gebunden. Niemals hat es in England akademische Gerichtshöfe des Geschmacks gegeben; in der Kunst wie im Leben entscheidet sich dort im Ganzen jeder für das, was ihm zusagt, seiner Natur angemessen ist. Dem Einfluße der wechselnden Mode und des Geistes der verschiednen Zeitalter haben ihre Schriftsteller demungeachtet freilich nicht entgehen können.

Wir bleiben unserm Grundsatze getreu, bloß bei demjenigen, was wir als ein Höchstes der Poesie betrachten, lange zu verweilen, und alles übrige, was nur die zweite oder dritte Stelle einnimmt, in kurzen Uebersichten abzuhandeln.

Die Alterthümer des Theaters in England sind von den englischen Litteratoren, und zuletzt von Malone, genugsam in's Licht gesetzt worden. Die frühesten dramatischen Versuche waren auch hier, wie anderswo, Mysterien und Moralitäten. Indessen scheint es, daß die Engländer sich hierin frühzeitiger als andre Nationen hervorgethan. Es ist in der Geschichte der Kirchenversammlung zu Konstanz aufgezeichnet worden, daß die englischen Prälaten in einer Zwischenzeit der Sitzungen ihre übrigen Mitbrüder mit einem geistlichen Schauspiele in lateinischer Sprache unterhielten, dergleichen diese entweder noch gar nicht oder nicht in solcher Vollkommenheit (nach den damaligen einfältigen Kunstbegriffen) kannten. Den Anfang des eigentlichen Theaters kann man jedoch nicht viel früher als die Regierung der Elisabeth ansetzen. John Heywood, der Spaßmacher Heinrichs des Achten, wird als der älteste komische Dichter angesehen: das

einzige in der bodsleyschen Sammlung abgedruckte Interlude von ihm ist aber in der That bloß ein Gespräch und kein Drama. Den Namen eines Lustspiels verdient hingegen allerdings Mutter Gurtons Nadel, (Gammer Gurton's needle) ungefähr um das Jahr 1560 zuerst aufgeführt. So sehr dieß Stück in der Sprache und im Versmaß veraltet ist, so hat es doch im Niedrig-Komischen unverkennbares Verdienst. Die ganze Verwickelung beruht auf einer verlorenen Nadel, deren Wiederfindung mit der äußersten Wichtigkeit betrieben wird; die Armut der handelnden Personen, welche dieß voraussetzt, und ihr ganzer häuslicher Zustand wird sehr lustig geschildert, besonders ist die Rolle eines verschmitzten Bettlers mit vieler Laune ausgeführt. Das derbe Komische darin hat Aehnlichkeit mit dem des Avocat Patelin; doch ist dem englischen Stücke nicht, wie dem französischen, die Ehre zu Theil geworden, in erneuerter Gestalt auf die Bühne gebracht zu werden.

Die Geschichte des englischen Theaters zerfällt natürlich in zwei Perioden. Die erste hebt ungefähr mit der Thronbesteigung der Elisabeth an, und erstreckt sich bis gegen Ende der Regierung Karls des Ersten, als die Puritaner die Oberhand gewannen, und ein Verbot aller Schauspiele, welcher Art sie auch sein mochten, auswirkten. Die Schließung der Schauspielhäuser dauerte dreizehn Jahre: erst durch Karl des Zweiten Herstellung wurden sie wieder geöffnet. Diese Unterbrechung, die unterdessen in der allgemeinen Denkart und den Sitten vorgefallne Veränderung, endlich der Einfluß der damals schon blühenden französischen Litteratur, gaben den seitdem geschriebnen Schauspielen einen ganz andern Charakter. Die Werke der ältern Schule wurden zwar zum Theil wieder hervorgesucht, sie selbst aber war erloschen.

Eine Schule, im künstlerischen Sinn, nenne ich die dramatischen Dichter der ersten Epoche, weil bei aller persönlichen Verschiedenheit dennoch im Ganzen eine gemeinschaftliche Richtung in ihren Hervorbringungen zu erkennen ist. Auch unabhängig von den Kennzeichen der Sprache oder gleichzeitigen Anspielungen würde man ein Schauspiel aus jener Schule, dessen Urheber und Zeit der Entstehung man nicht wüßte, niemals für eine Hervorbringung der neueren Periode halten können. In dieser ließen sich leicht mehrere Unterabtheilungen machen, die aber auch zu entbehren sind. Das Talent der Schriftsteller und der Geschmack des Publikums hat nach allerlei sich zum Theil durchkreuzenden Richtungen hin und her geschwankt, die fremden Einflüße haben immer mehr überhand genommen, und um es gerade herauszusagen, das englische Theater ist in seinem Fortgange immer charakterloser und weniger selbständig geworden. Für einen Kritiker, der überall auf das Ursprüngliche geht, den das aus Nachahmung Entsprungne weit weniger kümmert, sind die dramatischen Dichter der ersten Periode bei weitem die merkwürdigsten, wiewohl man ihnen, Shakspeare ausgenommen, große Mängel und Ausschweifungen vorwerfen kann, und wiewohl manche Neuere sich durch eine sorgfältigere Politur empfehlen.

Es giebt Zeitpunkte, wo der menschliche Geist in einer vorher beinah unbekannten Kunst plötzlich Riesenschritte thut, gleichsam als ob er während seines langen Schlummers die Kräfte dazu eingesammelt hätte. Eine solche Epoche war in England für die dramatische Poesie das Zeitalter der Elisabeth. Diese Königin hat während ihrer freilich langen Regierung noch die ersten Kindheits-Versuche des englischen Theaters, und dann dessen vollendetste Meisterwerke aufführen

sehen. Shakspeare hatte ein lebhaftes Gefühl von dieser allgemeinen schnellen Entwickelung bisher ungeübter Fähigkeiten; in einem seiner Sonette nennt er sein Zeitalter these time-bettering days. Die Liebhaberei für das Schauspiel nahm dergestalt überhand, daß in einem Zeitraum von sechszig Jahren unter dieser und der folgenden Regierung in London siebzehn Schauspielhäuser erbaut oder eingerichtet wurden, da sich jetzt die doppelt so stark bevölkerte Hauptstadt mit zweien begnügt. Freilich spielte man nicht alle Tage, und mehrere dieser Theater waren sehr klein und vermuthlich nicht viel beßer als Marionettenbuden ausgerüstet. Indessen dienten sie doch zu Aufforderungen an die Fruchtbarkeit der Schriftsteller, die dramatisches Talent besaßen, oder sich welches zutrauten; denn jedes Schauspielhaus mußte sich ein eignes Repertorium verschaffen, weil die Stücke entweder gar nicht oder erst lange nach ihrer Abfaßung gedruckt wurden, und weil eine einzige Schauspielergesellschaft im ausschließenden Besitz der Handschrift war. So viel Schwaches und Verfehltes hiebei auch zum Vorschein kommen mochte, so konnte doch eine so vielfache Mitbewerbung nicht anders als vortheilhaft sein. Unter allen Gattungen der Poesie ist die dramatische die einzige, wozu Erfahrung nöthig ist; und das Mißglücken Andrer ist für den Mann von Talent eine Erfahrung, deren Unkosten ihm erspart werden. Ferner erfordert die Ausübung dieser Kunst rüstige Entschloßenheit, wozu der große Künstler oft am wenigsten geneigt ist, weil er sich bei der Ausführung selbst am schwersten befriedigt, und dagegen am meisten Genuß darin findet, eine geliebte Schöpfung seiner Einbildungskraft innerlich auszubilden. Es ist daher gut, wenn er in der Zudringlichkeit derer, die sich mit geringen Mitteln in die schwierige Laufbahn wagen,

einen Antrieb findet, frisch Hand an das Werk zu legen. Es ist für den Schauspieldichter wichtig, mit der Bühne in unmittelbarer Verbindung zu stehn, damit er sie entweder selbst lenke, oder sich nach ihren Bedürfnissen zu richten wiße; und die damaligen dramatischen Dichter waren großentheils zugleich Schauspieler. Das Theater machte noch wenig litterarische Ansprüche, dadurch blieb es frei von der Pedanterei der Schulgelehrten. Es gab noch keine Zeitschriften, die als Werkzeug der Kabale die Meinung mißleiten konnten. An Eifersucht und Sticheleien unter den Schriftstellern fehlte es nicht, das Publikum ergötzte sich hieran mehr, als daß es Aergerniß genommen hätte; es entschied sich mit unbefangnem Sinn nach dem Maße seiner Unterhaltung. Ueberhaupt war sowohl bei den Dichtern und Schauspielern, als bei den Zuschauern die wesentlichste Bedingung des Gedeihens vorhanden: wahre Liebe zur Sache. Diese war um so unzweideutiger, weil die theatralische Kunst damals noch nicht mit allen den fremden Zierraten und Erfindungen des Luxus umgeben war, welche die Aufmerksamkeit zerstreun und den Sinn bestechen können, sondern in der bescheidensten, und man kann sagen, in der demüthigsten Gestalt auftrat. Für die Bewundrer Shakspeares muß es ein Gegenstand der Neugierde sein, wie das Theater aussah, wo seine Werke zuerst aufgeführt wurden. Man hat einen Kupferstich von dem Schauspielhause, dem er vorstand, und das von dem Sinnbilde eines den Atlas vertretenden Hercules ‚die Weltkugel' hieß: es ist ein massives Gebäude ohne allen architektonischen Zierrat, sogar beinahe ohne Fenster an den Außenwänden. Das Parterre war unter freiem Himmel und man spielte an hellem Tage; die Scene hatte keine andre Decoration, als gewirkte Teppiche, die in einiger Entfernung

von den Wänden hiengen, und verschiedne Eingänge frei ließen. Im Hintergrunde war eine über die erste erhöhte Bühne, eine Art von Balkon, der zu verschiednen Zwecken diente, und nach Befinden der Umstände allerlei bedeuten mußte. Die Schauspieler erschienen bis auf seltne Ausnahmen in der gewöhnlichen Tracht ihrer Zeit, höchstens durch höhere Federbüsche auf den Hüten und Rosen auf den Schuhen ausgezeichnet. Die hauptsächlichsten Mittel der Verkleidung waren falsches Haar und Bart, zuweilen wohl auch Masken. Die Frauenrollen wurden durch Knaben gespielt, so lange ihre Stimme es erlaubte. Zwei Schauspielergesellschaften in London, die zu den vornehmsten gehörten, bestanden sogar ganz aus Knaben, nämlich den Chorsängern von der Kapelle der Königin und der Paulskirche. Zwischen den Akten war keine Musik gebräuchlich, wohl aber in den Stücken selbst Märsche, Tänze, Lieder von einzelnen Singstimmen nnd dergleichen, wenn es die Gelegenheit gab, auch Trompetenstöße bei'm Eintritt hoher Personen. In der ältern Zeit war es üblich, die Handlung, ehe sie gesprochen wurde, zwischen jedem Aufzuge in stummer Pantomime (dumb show) vorzustellen, allegorisch oder auch ohne Einkleidung, um der Erwartung eine bestimmte Richtung zu geben. Shakspeare hat noch bei dem Schauspiel im Hamlet diese Sitte beobachtet.

Wir sind jetzt durch den Aufwand an allem theatralischen Zubehör, Architektur des Schauspielhauses, Beleuchtung, Musik, Täuschung der wie auf den Wink eines Zauberstabes wechselnden Decorationen, Maschinerie und Costum dergestalt verwöhnt, daß uns diese dürftige Beschränktheit auf keine Weise zusagen will. Indessen ließe sich vielleicht Manches zu Gunsten einer solchen Verfaßung der Bühne anführen.

Wo durchaus keine glänzenden Nebensachen anlocken, da werden die Zuschauer in der Hauptsache, nämlich der Vortrefflichkeit der dramatischen Composition und ihrer Belebung durch Vortrag und Geberdenspiel, desto schwerer zu befriedigen sein. Wenn in der äußern Ausschmückung die Vollkommenheit nicht zu erreichen steht, so wird der Kenner lieber ganz darauf Verzicht leisten, als sich durch das Mißlungne und Geschmackwidrige stören laßen. Und wie selten ist das Vollkommne hierin erreicht worden! Seit etwa anderthalb Jahrhunderten hat man angefangen, auf den europäischen Bühnen Fleiß auf die Beobachtung des Costums zu wenden; was darin geleistet worden, hat dem großen Haufen immer herrlich geschienen, und doch kann man sich aus den Kupferstichen, welche die gedruckten Schauspiele zuweilen begleiten, und aus allen Angaben leicht überzeugen, daß es immer sehr läppisch und manieriert ausfiel, und daß man bei allem Bemühen, sich ausländisch oder antik zu gestalten, die Mode seiner Zeit nicht los werden konnte. Lange galt eine Art von Reifrock für das unentbehrliche Zubehör eines Helden; die Allongen-Perücken und Fontangen haben sich eben so lange im heroischen Trauerspiel behauptet, als in der wirklichen Welt; späterhin hätte man es für barbarisch gehalten, ohne gepudertes und gekräuseltes Haar zu erscheinen: auf dieses setzte man einen Helm mit bunten Federn, eine Scherpe von Zindeltaft flatterte über dem goldpapiernen Panzer, und der Achilles oder Alexander war fertig. Jetzt ist man endlich auf einen reineren Geschmack zurückgekommen, auf einigen Haupttheatern wird das Costum wirklich gelehrt und in einem strengen Stil beobachtet. Man verdankt dieß hauptsächlich der antiquarischen Reform in den bildenden Künsten, und der Annäherung des weiblichen Putzes

an die griechischen Trachten; denn die Schauspielerinnen waren immer am abgeneigtesten, auf der Bühne die Moden fahren zu laßen, wodurch sie in der Gesellschaft ihre Reize geltend machten. Jedoch sind die Schauspieler noch sehr selten, die eine Toga oder einen griechischen Purpurmantel mit natürlichem Anstande zu tragen wißen, und nicht in Augenblicken der Leidenschaft mit dem Halten und Werfen der Draperie ungebührlich beschäftigt scheinen.

Unser System der Decoration ist eigentlich für die Oper erfunden, der es auch in der That am besten angemeßen ist. Es hat einige unvermeidliche Gebrechen, andre die sich allerdings vermeiden laßen, aber selten vermieden werden. Zu den unvermeidlichen Gebrechen zähle ich die Brechung der Linien auf den Seitencoulissen aus allen Gesichtspunkten außer einem einzigen, das Mißverhältniß der Größe des Schauspielers, wenn er im Hintergrunde auftritt, mit den perspektivisch verkleinerten Gegenständen, die ungünstige Beleuchtung von unten und von hinten, den Widerspruch der gemalten und der wirklichen Lichter und Schatten, die Unmöglichkeit die Bühne nach Belieben zu verengen, so daß nun das Innre eines Pallastes und einer Hütte dieselbe Höhe und Breite einnimmt, und dergleichen mehr. Die vermeidlichen Fehler sind: Mangel an Einfachheit und großen ruhigen Massen; Ueberladung mit überflüßigen und zerstreuenden Gegenständen, weil der Maler entweder seine Stärke in der Perspektive zeigen wollte, oder den Raum nicht anders auszufüllen wußte; eine manierierte, oft ganz unzusammenhängende, ja unmögliche Architektur, in buntscheckigen Farben, die keiner Steinart in der Welt ähnlich sehen. Nur durch die Unwißenheit der Zuschauer in den bildenden Künsten können die meisten Decorationsmaler Glück machen: ich

habe oft ein ganzes Parterre über eine Decoration entzückt gesehn, wovon jedes verständige Auge sich mit Widerwillen wegwenden mußte, und an deren Stelle eine schlichte grüne Hinterwand weit vorzüglicher gewesen wäre. Daß durch die Verwöhnung des Geschmacks in Absicht auf den Glanz der Decorationen und die Pracht der Kleidungen die Verwaltung der Theater ein verwickeltes und kostspieliges Geschäft geworden ist, wobei dann oft die Haupterfordernisse, nämlich gute Stücke und gute Schauspieler, den Nebensachen nachstehn müßen, diesen Nachtheil will ich hier nicht einmal erwähnen.

Wiewohl die ältere englische Bühne eigentlich keine Decoration hatte, so kann man ihr doch den Gebrauch der Maschinerie nicht ganz absprechen: die Aufführung einiger Stücke, z. B. des Macbeth, des Sturmes und andrer, läßt sich ohne das beinahe nicht denken. Unter der Regierung Jakobs des Ersten lebte der berühmte Baumeister Inigo Jones, der zur Ausschmückung der am Hofe aufgeführten Masquen Ben Jonsons sehr zusammengesetzte und künstliche Maschinen in Bewegung gesetzt hat.

Auf dem spanischen Theater trat in der Zeit, wo es sich bildete, derselbe Umstand ein, wie auf dem englischen, daß man sich, wenn die Scene einen Augenblick leer blieb, und andre Personen durch einen andern Eingang hereinkamen, eine Veränderung des Schauplatzes denken mußte, wiewohl durchaus keine sichtbar war; und dieser Umstand hat auf die Form der Schauspiele den vortheilhaftesten Einfluß gehabt. Der Dichter durfte nicht erst mit dem Decorationsmaler zu Rathe gehen, was sich würde vorstellen laßen und was nicht, noch überrechnen, ob der Vorrath vorhandner Decorationen hinreichte, oder neue gefertigt werden müßten.

Er verzwängte die Handlung nicht in Betreff des Wechsels der Zeiten und Oerter; sondern er stellte sie sich ganz so vor, wie sie natürlicher Weise vorgegangen wäre *); es blieb der Einbildungskraft überlaßen, nach den andeutenden Reden die Zwischenräume auszufüllen, und sich die Umgebungen hinzuzudenken. Dieser Aufruf an die ergänzende Phantasie setzt freilich nicht nur wohlwollende, sondern auch verständige Zuschauer in einer poetischen Stimmung voraus. Die wahre Täuschung besteht eben darin, wenn man durch die Eindrücke der Dicht- und Schauspiel-Kunst so hingerißen wird, daß man die Nebensachen übersieht, und die ganze übrige Gegenwart vergißt. Das spöttische Auflauern hingegen, ob nicht irgend ein Umstand der scheinbaren Wirklichkeit widerspricht, die, strenge genommen, doch niemals vollkommen zu erreichen steht, beweist die Ohnmacht der Einbildungskraft und die Unfähigkeit getäuscht zu werden. Dieser prosaische Unglaube kann so weit gehen, daß es den theatralischen Künstlern, die unter jeder Verfaßung der Scene gewisse Vergünstigungen bedürfen, ganz unmöglich fällt, durch ihre Hervorbringungen die Zuschauer zu ergötzen, und so sind diese am Ende die Feinde ihres eignen Genußes.

Man beklagt sich heut zu Tage, und mit Recht, daß in Shakspeares Stücken der allzuhäufige Wechsel der Decorationen

*) Capell, ein einsichtsvoller und von den übrigen unbillig zurückgesetzter Commentator Shakspeares hat den Vortheil hievon in einer Anmerkung zu Antonius und Kleopatra treffend in's Licht gesetzt. Es machte die Dichter so kühn, wenn die Wahrheit der Handlung es erforderte, Auftritte zu entwerfen, die auch der geschickteste Maschinist und Decorations-Maler kaum vor die Augen würden bringen können, wie z. B. in einem spanischen Schauspiele Seegefechte vorkommen.

eine Störung verursacht. Allein der Dichter ist hieran ganz unschuldig. Man muß wißen, daß damals die englischen, so wie die spanischen Schauspiele ohne Angabe des Schauplatzes und seiner Veränderungen gedruckt wurden. Bei'm Shakspeare haben die neueren Herausgeber die scenischen Anweisungen hinzugefügt, und sind dabei mit einer pedantischen Genauigkeit verfahren. Wer die Aufführung eines Stückes von Shakspeare zu leiten hat, darf nur dreist alle die Veränderungen des Schauplatzes wegstreichen, die folgendermaßen lauten: „ein andres Zimmer im Pallast, eine andre Straße, „ein andrer Theil des Schlachtfeldes," u. s. w. Bloß durch dieses Mittel werden in den meisten Fällen die Decorations-Verwandlungen auf eine ganz mäßige Anzahl herabgesetzt werden.

Von der Kunst der Schauspieler auf einem Theater, das so wenig äußern Glanz hatte, als das ältere englische, werden diejenigen, welche den Mann nach dem Kleide zu beurtheilen pflegen, geneigt sein, sich eine wenig vortheilhafte Vorstellung zu machen. Ich ziehe hieraus einen ganz entgegengesetzten Schluß: der Mangel an anlockenden Zufälligkeiten macht die Sorgfalt im wesentlichen desto nothwendiger. Verschiedne Engländer *) haben schon die Meinung geäußert, die Schauspieler der ersten Epoche möchten vorzüglicher gewesen sein als die der zweiten, wenigstens bis auf Garrick; und wenn man sonst keinen andern Beweis hätte, so würde mir dieß schon durch die Beschaffenheit der Stücke Shakspeares sehr wahrscheinlich werden. Es fällt in die Augen, daß seine meisten Hauptrollen einen großen Schauspieler erfordern; der hohe und gedrängte Stil seiner Poesie kann

*) S. ein Gespräch vor dem 11. Bande von Dodsley's old plays.

ohne den nachdrücklichsten und biegsamsten Vortrag nicht verstanden werden; oft setzt er zwischen den Reden ein schwieriges stummes Spiel voraus, welches er gar nicht angiebt. Ein Dichter, der bloß und unmittelbar für die Bühne arbeitet, wird seine ganze Wirkung nicht auf solche Züge berechnen, von denen er voraus sieht, daß sie bei der Aufführung durch die Ungeschicklichkeit seiner Dolmetscher verloren gehen werden. Shakspeare hätte also seine dramatische Kunst geflißentlich herabstimmen müßen, wenn er nicht vortreffliche theatralische Gehülfen gehabt hätte. Der Name und das rühmliche Andenken einiger von ihnen hat sich bis auf unsre Zeit erhalten. Weil man nicht gern einem einzigen Manne zwei große Talente in gleichem Maße zugesteht, so hat man nach sehr unstatthaften Gründen angenommen, Shakspeare selbst sei nur ein mittelmäßiger Schauspieler gewesen. (Man hat noch keine bestimmte Nachricht von einer Hauptrolle gefunden, die Shakspeare in seinen eignen Stücken übernommen hätte. Im Hamlet spielte er den Geist: allerdings eine sehr wichtige Rolle, weil das ganze Stück Gefahr läuft, in's Lächerliche zu fallen, wenn sie verfehlt wird. Ein Schriftsteller jener Zeit sagt in einem satirischen Pamphlet, der Geist habe erbärmlich gewinselt, daraus schließt man, Shakspeare habe schlecht gespielt: welche Logik! Bei der Herstellung des Theaters unter Karl dem Zweiten war man begierig, Ueberlieferungen und Nachrichten aus der ältern Zeit einzusammeln. Lowin, der ursprüngliche Hamlet, unterrichtete Betterton über die Weise, wie die Rolle zu faßen wäre. Es lebte noch ein Bruder Shakspeares, ein steinalter Mann, der niemals litterarische Bildung gehabt und bei dem das Alter das Gedächtniß geschwächt hatte. Aus diesem konnte man nichts weiter herausbringen als: er habe zu-

weilen seinen Bruder in der Stadt besucht, und ihn einsmals einen Greis mit weißem Haar und Bart spielen sehen. Nach der Beschreibung schloß man, dieß müße der treue Bediente Adam in Wie es euch gefällt gewesen sein, ebenfalls eine Rolle vom zweiten Range. Bei den meisten Stücken Shakspeares weiß man nicht das Geringste über die Rollenvertheilung. Bei zwei Stücken Ben Jonsons steht Shakspeares Name unter denen der vornehmsten Schauspieler.) Die Lehren Hamlets an den Schauspieler beweisen wenigstens, daß er ein vollkommner Kenner war. Freilich ist die Einsicht und das richtige Urtheil nicht immer mit den Mitteln der Ausführung gepaart; Shakspeare besaß aber ein sehr wichtiges und zu oft nachgelaßenes Erforderniß der ernsten Schauspielkunst, eine schöne und edle Gesichtsbildung. Auch ist es nicht wahrscheinlich, daß er Vorsteher des angesehensten Schauspielhauses geworden sein würde ohne das Talent, selbst zu spielen und das Spiel Andrer zu lenken. Konnte doch Ben Jonson, wiewohl ein verdienstvoller Dichter, nicht einmal die Stelle eines Schauspielers erlangen, weil er keine glückliche Anlage hatte. Aus der angeführten Stelle im Hamlet, aus der burlesken Tragödie der Handwerker im Sommernachts-Traum, und aus manchen andern Stellen, geht hervor, daß es schon damals eine Ueberschwemmung von schlechten Schauspielern gab, die auf alle die Abwege geriethen, woran wir uns heut zu Tage ärgern; aber das Publikum wußte, wie es scheint, sehr gut zu unterscheiden, und war nicht leicht zu befriedigen. Merkwürdig ist in dieser Hinsicht folgendes Gleichniß in Richard dem Zweiten:

As in a theatre the eyes of man,
After a well-grac'd actor leaves the stage,
Are idly bent on him that enters next,
Thinking his prattle to be tedious, etc.

Ein kritisches und ergründendes Studium der Alterthümer des englischen Theaters läßt sich nur in England selbst anstellen: die alten Abdrücke der dahin gehörigen Stücke sind sogar dort selten, und in auswärtigen Bibliotheken gar nicht vorhanden; die neueren Sammler haben nur einzelne Proben und nicht den ganzen Vorrath geben können. Es wäre sehr wichtig, alle Schauspiele beisammen zu sehen, die unbezweifelt vorhanden waren, ehe Shakspeare seine Laufbahn antrat, um mit Gewißheit zu entscheiden, was er etwa in der dramatischen Kunst von Andern lernen mögen. Das Jahr der Erscheinung eines Stückes auf der Bühne ist aber meistens schwer auszumitteln, weil der Druck oft erst sehr lange nachher erfolgte. Wenn man in den Arbeiten der Zeitgenoßen Shakspeares, auch der älteren, die aber doch gleichzeitig mit ihm zu schreiben fortfuhren, Aehnlichkeiten mit seinem Stil und Spuren seiner Kunst entdeckt, so bleibt es immer zweifelhaft, ob man sie für das schwächere Vorbild, oder für die unvollkommne Nachahmung zu halten hat. Shakspeare scheint eben die Biegsamkeit des Geistes, und eben die Bescheidenheit gehabt zu haben, wie Raphael, der auch, ohne doch jemals ein Nachahmer und seinem hohen und stillen Genius ungetreu zu werden, alle Fortschritte seiner Mitwerber zu seinem Vortheile verwandte.

Einige schwache Versuche, die Form der antiken Tragödie mit Chören u. s. w. einzuführen, sind frühzeitig zum Vorschein gekommen, aber bald ohne Wirkung verschollen. Sie zeigen, wie die meisten von den Neueren gemachten Versuche dieser Art, durch welche seltsamen Brillen man die alten Dichter sah: denn es ist unglaublich, wie unähnlich sie den griechischen Tragödien sind, nicht bloß an Werth und Gehalt, das versteht sich von selbst, sondern sogar in den

Aeußerlichkeiten, welche am leichtesten zu faßen sind. Am häufigsten wird Ferrex und Porrex oder das Trauerspiel vom Gorboduc angeführt, die Arbeit eines Lords aus den ersten Zeiten der Elisabeth. Pope hat dieß Stück wegen seiner Regelmäßigkeit hoch gepriesen, und beklagt, daß die gleichzeitigen Dichter nicht auf diesem Wege fortgegangen: so, meinte er, hätte sich in England ein klassisches Theater bilden können. Dieß Urtheil beweist nur, daß Pope, der doch für einen vollendeten Kenner der Poesie gilt, selbst von den ersten Elementen der dramatischen Kunst keinen Begriff hatte. Es giebt nichts Geist- und Lebloseres, auch im Ton der Sprache und im Versbau einförmiger Hingeleiertes, als diesen Ferrex und Porrex; wiewohl die Einheiten des Ortes und der Zeit keinesweges beobachtet und eine Menge Begebenheiten darin abgefertigt sind, so bleibt dennoch der Schauplatz gänzlich leer an Bewegung: alles, was geschieht, wird in endlosen Berathschlagungen zuvor angekündigt, und nachher in eben so endlosen Erzählungen berichtet. Ein andres mißglücktes Werk verwandter Art, Mustapha, ebenfalls von einem großen Herrn, ist ein ermüdendes Gewebe von allen Spitzfindigkeiten der Staatsräson; besonders die Chöre sind wahre Abhandlungen. Indessen finden sich unter den unzähligen gereimten Sentenzen manche, die wohl in den späteren Stücken Corneilles ihre Stellen einnehmen könnten. Kyd, einer von den Vorgängern Shakspeares, die Ben Jonson mit Lobe nennt, hat Garniers Cornelia bearbeitet. Das heißt in der That die Nachahmung der Alten aus der dritten oder vierten Hand empfangen.

Das erste ernsthafte Stück, welches auf eine populare Wirkung berechnet war, ist die spanische Tragödie, von dem Schauplatze der Geschichte, und nicht von der Entlehnung

aus einem spanischen Schriftsteller, so benannt. Es erhielt sich ziemlich lange auf der Bühne, wiewohl die nachfolgenden Dichter es häufig zur Zielscheibe ihres Spottes und ihrer Parodien machten. Es pflegt so zu gehen, daß das Publikum nicht leicht von einer in der ersten regen Empfänglichkeit für die Eindrücke einer noch unbekannten Kunst gefaßten Vorliebe zurückkommt, auch wenn es längst beßere, ja vortreffliche Werke kennen gelernt hat. Dieses Stück ist allerdings voller Abgeschmacktheiten; der Verfaßer hat sich an die Schilderung der gewaltsamsten Lagen und Leidenschaften gewagt, ohne seine Ohnmacht zu ahnden; besonders ist die Katastrophe, die an Entsetzlichkeit alles Ersinnliche überbieten soll, auf läppische Art herbeigeführt, und macht bloß eine lächerliche Wirkung. Das Ganze ist wie die Zeichnungen der Kinder, ohne Beobachtung der Proportionen, und mit unsichrer Hand gekritzelt. Bei vielem Bombast hat doch der Ton des Dialoges etwas Natürliches, ja Vertrauliches, und im Wechsel der Auftritte spürt man eine leichte Bewegung, wodurch der allgemeine Beifall, den dieß unreife Werk erhielt, einigermaßen begreiflich wird.

Unter Shakspeares Vorgängern verdienen noch Lilly und Marlow bemerkt zu werden. Lilly war ein Schulgelehrter, und bemühte sich in die englische Prosa und in den Gesprächston eine verschrobne Zierlichkeit einzuführen, womit es ihm so gut gelang, daß er eine Zeitlang Mode-Schriftsteller war, und daß die Hofdamen nach seinem Buche Euphues ihre Unterhaltung bildeten. Sein Lustspiel in Prosa, Campaspe, ist ein warnendes Beispiel, daß man aus Anekdoten und epigrammatischen Einfällen niemals ein dramatisches Ganzes zusammen baut. Der Verfaßer war ein gelehrter Witzling, aber durchaus kein Dichter.

Marlow hatte mehr wahres Talent, und war auf einem richtigeren Wege. Er hat die Geschichte Eduards des Zweiten zwar sehr kunstlos, jedoch mit einer gewissen Treue und Einfalt behandelt, so daß manche Auftritte ihre pathetische Wirkung nicht verfehlen, Seine Verse sind fließend, aber ohne Nachdruck; wie Ben Jonson dazu kommt, den Ausdruck „Marlow's mighty line' von ihm zu gebrauchen, begreife ich nicht. Von Lillys süßlicher Manier konnte Shakspeare nichts lernen oder benutzen; in Marlows Eduard dem Zweiten hingegen glaube ich allerdings das schwächere Vorbild der frühesten historischen Stücke Shakspeares zu entdecken.

Unter den alten Lustspielen in Dodsleys Sammlung scheinen mir der Flurschütze von Wakefield, und Grim der Köhler von Croydon aus der früheren Zeit vor Shakspeare herzurühren. Beide sind nicht ohne Verdienst, in der Manier der Marionettenstücke: in dem ersten ist eine volksmäßige Ueberlieferung, in dem zweiten eine scherzhafte Legende mit treuherziger Jovialität behandelt.

Ich habe mich bei den Anfängen des englischen Theaters länger aufgehalten, als sie ihrem innern Werthe nach verdienen, weil man neuerdings in England die Behauptung an's Licht gebracht hat, Shakspeare zeige mehr Verwandtschaft mit den in Vergeßenheit gerathnen Werken seiner Zeitgenoßen, als man bisher gewöhnlich zu glauben geneigt gewesen. Gewisse äußre Aehnlichkeiten dürfen uns eben so wenig Wunder nehmen, als die Gleichheit der Kleidertrachten an Bildnissen aus derselben Zeit. Im engern Sinne aber gebraucht man das Wort Aehnlichkeit nur von der Verwandtschaft der Züge, die den Geist und das Gemüth ausdrücken. Ferner können als ein gültiger

Beweis für obige Behauptung nur solche Schauspiele angeführt werden, die ausgemacht vor dem Anfange von Shakspeares Laufbahn geschrieben sind; denn in den Werken seiner jüngern Zeitgenoßen, eines Decker, Marston, Webster und Andrer ist die etwanige Aehnlichkeit ganz natürlich zu erklären: die Spuren der Nachahmung Shakspeares sind deutlich genug. Ihre Nachahmung hielt sich indessen bloß an das Aeußerliche und Einzelne; diese Schriftsteller haben in der That, ohne die Tugenden ihres Musters, alle die Fehler an sich, welche unverständige Beurtheiler an Shakspeare fälschlich getadelt haben.

Ein etwas günstigeres Urtheil verdienen Chapman, der Uebersetzer des Homer, und Thomas Heywood, nach den einzelnen Probestücken von ihnen in Dodsleys Sammlung. Chapman hat die bekannte Geschichte der Matrone von Ephesus unter dem Titel Die Thränen der Wittwe nicht ohne komisches Talent behandelt. Heywoods Durch Güte getödtete Frau (A woman kill'd with kindness) ist ein bürgerliches Trauerspiel: so früh finden sich schon Beispiele von dieser Gattung, die man für neu ausgegeben hat. Es ist die Geschichte einer zärtlich geliebten, und dennoch mit einem Verführer, den ihr Mann mit Wohlthaten überhäuft hat, treulos gewordnen Gattin; ihr Fehltritt wird entdeckt, ihr Gemahl kann keinen härteren Entschluß über sich gewinnen, als sie ohne Kränkung ihrer Ehre von sich zu entfernen; sie grämt sich vor Reue zu Tode. Die Verführung ist nicht gehörig durch eine allmäliche Stufenfolge hindurchgeführt, aber die letzten Auftritte sind wahrhaft erschütternd. Ein deutlich ausgesprochner moralischer Zweck ist vielleicht dem bürgerlichen Trauerspiel wesentlich; oder vielmehr eben dadurch wird eine Darstellung menschlicher Schick-

fale, sie mögen Könige oder Privat-Famillien betreffen, aus der idealischen Sphäre in die prosaische Welt herabgezogen. Aber wenn man einmal diese untergeordnete Gattung gelten läßt, so wird man finden, daß die Forderungen der Moral und der dramatischen Kunst zusammentreffen, und daß die höchste Strenge der sittlichen Grundsätze wiederum zur dichterischen Erhebung führt. Der Anblick der unächten Reue, die nur die Strafe abzukaufen sucht, ist peinlich: die Reue als der Schmerz über die unersetzliche Einbuße der Unschuld, ist einer wahrhaft tragischen Schilderung fähig. Man gebe dem obigen Stücke einen glücklichen Schluß, denselben, der heut zu Tage in einem bekannten Schauspiele trotz des Aergernisses so allgemeinen Beifall gefunden hat, nämlich die Aussöhnung der Gatten, nicht am Sterbebette der Reuigen, sondern bei gesundem Muthe, und die Erneuerung der Ehe, so würde es nicht nur um den moralischen, sondern auch um den poetischen Eindruck geschehen sein.

Uebrigens ist dieß Stück von Heywood ziemlich kunstlos und leicht hin gearbeitet: statt die Haupthandlung gehörig zu entwickeln, zerstreut uns der Verfaßer durch eine zweite Verwickelung, die mit jener gar nicht oder sehr lose zusammenhängt. Dieß darf uns nicht wundern, denn Heywood war zugleich ein Schauspieler und ein übermäßig fruchtbarer Schriftsteller. Er hatte, wie er selbst sagt, zwei hundert und zwanzig Stücke ganz oder großentheils geschrieben, und war so sorglos über diese vermuthlich ohne viele Mühe zu Stande gebrachten Hervorbringungen, daß ihm die Handschriften der meisten abhanden gekommen waren, und daß nur fünfundzwanzig zur Bekanntmachung für den Druck übrig blieben.

Allen den bisher genannten Schriftstellern und noch

vielen andern ist es nicht gelungen, wie viel Beifall sie auch bei ihren Lebzeiten finden mochten, ein lebendiges Andenken ihrer Werke auf die Nachwelt zu bringen. Unter Shakspeares jüngeren Zeitgenoßen und Mitwerbern erlangten diese Auszeichnung nur wenige; hauptsächlich Ben Jonson, Beaumont und Fletcher, und Massinger.

Dreiunddreißigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Ben Jonson. Beurtheilung seiner Werke. Masquen. Beaumont und Fletcher. Allgemeine Charakteristik dieser Dichter, und Bemerkungen über einige Stücke. Massinger und andre Zeitgenoßen unter Karl I.

Ben Jonson fand an Shakspeare einen bereitwilligen Aufmunterer seines Talentes. Sein erstes, wiewohl noch ziemlich unvollkommnes Stück Jedermann in seiner Laune (Every man in his humour) wurde durch Shakspeares Fürsprache auf die Bühne gebracht, am Sejanus legte Shakspeare sogar selbst Hand an, und übernahm in beiden eine Hauptrolle. Diese gastfreie Aufnahme wurde dem großen Geiste, der über alle Eifersucht und kleinliche Künstler-Leidenschaften erhaben war, bald übel vergolten. Jonson überhob sich gegen Shakspeare mit seiner Schulgelehrsamkeit, der einzigen Seite, wo er wirklich einen Vorzug vor ihm hatte, er streute seinen Stücken und Prologen allerlei beißende Anspielungen ein, und verwarf besonders jene Bezauberungen der Phantasie, die Shakspeares eigenthümliches Erbtheil waren, als dem ächten Geschmack entgegen. Zu seiner Ent-

schuldigung muß man bemerken, daß er nicht unter einem glücklichen Gestirn geboren war: seine Stücke fielen ganz und gar, oder erfreuten sich eines geringen Beifalls neben der erstaunlichen Popularität Shakspeares; obendrein hetzten ihn seine Nebenbuhler mit theatralischen und andern Satiren, als einen lästigen Pedanten, der Alles beßer wißen wollte wie sie: alles dieß zusammen machte ihm viel schwarzgallichten Humor. Er besaß wirklich einen sehr gründlichen Verstand, er war sich bewußt, daß er die Kunst mit Ernst und Eifer ausübe; daß ihm die Natur eine Eigenschaft versagt hatte, welche durch keine Anstrengung erlangt wird, nämlich die Grazie, konnte er freilich nicht ahnden. Er dachte, seines Fleißes kann sich Jedermann rühmen, wie Lessing bei einer ähnlichen Gelegenheit sagt. Nach einigen Unglücksfällen auf der Bühne nahm er also die Partei, im voraus zu erklären, seine Stücke seien gut, und wenn sie nicht gefallen sollten, so könne dieß nur von dem Unverstande der Menge herrühren. Sehr lustig lautet die Ueberschrift eines verunglückten Lustspiels, das er im Druck herausgab, „wie „es niemals vorgestellt, sondern von gewissen Dienern des „Königs höchst nachläßig gespielt, und von andern Unterthanen des Königs noch ekler angesehen und getadelt worden.“ *)

Jonson war ein kritischer Dichter, im guten und im schlimmen Sinne des Wortes. Er suchte sich deutlich Rechenschaft abzulegen, was er jedesmal zu leisten habe: es gelang ihm daher am besten mit derjenigen Gattung, woran der Verstand den größten, und Einbildungskraft und Gefühl nur einen untergeordneren Antheil hat, dem Charakter-Lustspiel.

*) As it was never acted, but most negligently play'd by some the King's servants, and more squeamishly beheld and censured by others the King's subjects.

Er legte aber nichts in seine Werke hinein, was kritische Zergliederungen nicht wieder herausziehen können, weil er zu diesen das Zutrauen hegte, sie erschöpften alles wodurch die Poesie gefällt und entzückt. Er sah nicht ein, daß in der chemischen Retorte des Kritikers eben das Kostbarste, der flüchtige Lebensgeist eines Gedichts, verdunstet. Es fehlt seinen Werken überhaupt an Seele, an jenem unnennbaren Etwas, das immer von Neuem anzieht und bezaubert, eben weil es sich nicht erklären läßt. In den lyrischen Stücken seiner Masquen vermißt man eine gewisse geistige Musik der Bilder und Töne, die sich nicht durch genaue Beobachtung schwieriger Silbenmaße hervorbringen läßt. Ueberall steht er zurück in Bezug auf solche Vorzüge, die sich von selbst einstellen müßen, und um die es schon geschehen ist, wenn der Künstler sie sich absichtlich zu eigen machen will. Man muß es ihm nicht verargen, wenn er seine Werke für verdienstlich hielt, denn sie sind wirklich ganz sein eignes Verdienst, wie erworbene sittliche Eigenschaften. Es kostete ihm Mühe sie hervorzubringen, und es macht leider auch Arbeit sie zu lesen. Sie gleichen festen und zweckmäßig errichteten Gebäuden, vor denen aber das schwerfällige Gerüste stehen geblieben ist, welches den leichten Ueberblick und den harmonischen Eindruck hindert.

Man hat von Jonson zwei tragische Versuche und eine beträchtliche Anzahl Lustspiele und Masquen.

Zur Würde des tragischen Tones konnte er sich wohl erheben, aber er hatte durchaus keine Anlage zum Pathetischen. Da er überall den Grundsatz der Nachahmung der Alten predigt, und man ihm die gelehrte Kenntniß ihrer Werke nicht absprechen kann, so ist es merkwürdig, wie weit sich seine beiden Trauerspiele in Gehalt und Form von der grie-

chischen Tragödie entfernen. Man sieht an diesem Beispiel, welchen Einfluß der herrschende Ton eines Zeitalters, und der Gang, welchen eine Kunst einmal eingeschlagen, auch auf einen sehr selbständigen Geist hat. Bei dem historischen Umfange, den Jonson seinem Sejanus und Catilina gab, war an Einheit der Zeit und des Ortes nicht zu denken; auch sind beide Stücke mit einer Menge von Nebenpersonen überhäuft, dergleichen man in keiner griechischen Tragödie findet. Im Catilina spricht der Geist des Sylla den Prolog, ungefähr wie der des Tantalus im Atreus und Thyestes von Seneca; dem Ende jedes Aufzuges ist ein lehrhafter moralisierender Chor angehängt, ohne gehörig eingeführt oder mit dem Ganzen verknüpft zu sein. Darauf beschränkt sich die ganze Aehnlichkeit mit den Alten; übrigens bleibt es bei der Form von Shakspeares historischen Schauspielen, aber ohne deren romantischen Reiz. Man kann nicht mit Gewißheit sagen, ob Jonson schon Shakspeares römische Stücke vor Augen hatte: vermuthlich wenigstens bei'm Catilina; auf keinen Fall hat er ihm die Kunst abgelernt, der Geschichte treu zu bleiben und dennoch die Forderungen der Poesie zu befriedigen. Unter Jonsons Händen ist der Stoff eben Geschichte geblieben, ohne Poesie zu werden; die geschilderten politischen Vorfälle haben mehr das Ansehen eines Geschäftes, als einer Handlung. Catilina und Sejanus sind gründliche dramatische Studien nach dem Sallust und Cicero, nach dem Tacitus, Sueton, Juvenal und Andern; das ist das Beste, was sich davon rühmen läßt. Im Catilina, der übrigens vorzüglicher ist als Sejan, muß man noch die nicht verschmolzne Ungleichartigkeit der Massen tadeln. Der erste Aufzug hat am meisten Schwung, wiewohl er durch Mangel an Schonung empört: man sieht eine geheime Zusammenkunft

der Verschwörer, und die Natur scheint durch furchtbare Anzeichen der rasenden Begeisterung der Bosheit zu antworten. Der zweite Aufzug schildert die Intriguen und Liebeshändel verderbter Frauen, wodurch die Verschwörung an's Licht kam, und streift stark an das Lustspiel hin; die letzten drei Aufzüge enthalten dialogisierte Geschichte, mit vielem Verstande entwickelt, aber ohne sonderliche poetische Erhebung. Es ist zu beklagen, daß Jonson nur seinen eignen Text vom Sejanus gegeben, und Shakspeares Veränderungen nicht mitgetheilt hat. Man wäre neugierig zu sehen, durch welche Mittel dieser die Einförmigkeit des Stückes zu beleben versucht haben mag, ohne dessen Plan zu verändern, und in wie fern sich sein Genius fremden Absichten zu fügen gewußt.

Nach diesen Versuchen entsagte Jonson der tragischen Muse, und in der That bestimmte ihn auch sein Talent ganz für das Lustspiel und zwar für das Charakter-Lustspiel. Indessen ist seine Charakteristik mehr ernsthaft spottend als zum Lachen eingerichtet; die späteren römischen Satiriker waren fast noch mehr seine Muster als die Komiker. Jener leichte Scherz war ihm versagt, der harmlos um Alles gaukelt, der eine bloße Eingebung der Fröhlichkeit zu sein scheint, aber um so philosophischer ist, weil er nicht eine bestimmte Lehre einkleidet, sondern nur eine allgemeine Ironie enthält. In Jonsons komischen Erfindungen zeigt sich mehr Beobachtungsgeist als Phantasie. Deswegen sind seine Stücke auch von Seiten der Intrigue mangelhaft. Er hielt sehr auf die Reinheit der Gattung, wollte keine romanhaften Motive gebrauchen, und nahm niemals seine Zuflucht zu einer Novelle. Aber seine Mittel der Verwickelung und Auflösung sind oft unwahrscheinlich und gezwungen, ohne durch reizende Kühnheit

die Einbildungskraft zu bestechen. Auch wo er eine glückliche Anlage gemacht hat, bedarf er so viel Raum zum Ausmalen der Charaktere, daß man die Intrigue oft aus den Augen verliert, und die Handlung sich nur schwerfällig fortbewegt. Er gleicht zuweilen den allzu genauen Porträtmalern, die der Aehnlichkeit zu lieb jede Pockengrube und Sommersproße mit in die Nachahmung aufnehmen zu müßen glauben. Er ist häufig beargwohnt worden, wirkliche Personen mit dieser oder jener Rolle zu meinen; zugleich hat man ihm vorgerückt, seine Charaktere seien bloß personificierte Allgemeinbegriffe, und wiewohl diese Vorwürfe einander zu widersprechen scheinen, so sind sie doch beide nicht ganz ohne Grund. Er war ein methodischer Kopf: wo er also einen Charakter einmal bei einem Hauptbegriffe gefaßt hatte, da führte er diesen strenge durch: was bloß zur individuellen Belebung gedient hätte, ohne sich hierauf zu beziehen, hätte ihm eine Abschweifung geschienen. Auch sind seine Namen meistens bis zu einer mißfälligen Deutlichkeit sprechend, und zum Ueberfluße fügt er nicht selten dem Personen-Verzeichniß erklärende Beschreibungen bei. Auf der andern Seite übte er den Grundsatz, der Komiker müße das wirkliche Leben darstellen, mit einem kleinlichen Fleiße aus. Er faßte meistens die Sitten seiner Nation und seiner Zeit auf: dieß war zu loben; aber er hieng sich oft zu sehr an äußerliche Eigenheiten, an Seltsamkeiten und Ziereréien des Modetons, die man damals Humore nannte, und die ihrer Natur nach so vorübergehend sind als Kleidertrachten. Deswegen veraltete sein Komisches zum Theil sehr schnell, und schon bei Wiedereröffnung des Theaters unter Karl dem Zweiten fanden sich keine Schauspieler, die dergleichen Caricaturen gehörig zu geben gewußt hätten. Solche Lokalfarben, wenn sie nicht

verbleichen sollen, müßen ganz mit Geist durchdrungen sein. Dieß wußte Shakspeare zu leisten. Man vergleiche seinen Osrick im Hamlet mit Fastidius Brisk in Jonsons Jedermann außer seinem Humor: beides sind Schilderungen der faden Ziererei eines damaligen Höflings; aber Osrick, wiewohl er seine ganz eigne Sprache redet, bleibt für alle Zeiten ein treffendes und verständliches Bild der Geckerei, Fastidius ist ein Porträt in einer aus der Mode gekommenen Tracht, und weiter nichts. Indessen ist Jonson nicht immer in diesen Fehler verfallen; sein Hauptmann Bobadill zum Beispiel in Jedermann in seinem Humor, ein bettelhafter und feiger Abenteurer, der sich bei jungen einfältigen Leuten als Raufer geltend macht, ist zwar bei weitem nicht so ergötzlich und original als Pistol, aber bleibt in seiner Art auch nach veränderten Sitten musterhaft, und spätere englische Komiker haben ihn nachgeahmt.

In dem eben genannten Stücke, Jonsons erster Arbeit, ist die Handlung äußerst schwach und unbedeutend. In dem folgenden, Jedermann außer seinem Humor, ist er noch weiter auf den Abweg gerathen, die komische Wirkung bloß in Caricatur-Zügen ohne alles Interesse der Situationen zu suchen: es ist eine Rhapsodie lächerlicher Auftritte ohne Zusammenhang und Fortrückung. Auch der Bartholomai-Jahrmarkt ist bloß eine derbe Bambocciate, worin sich eben nicht mehr Folge bemerken läßt, als in dem Gewühl, dem Lärm, den Zänkereien und Diebereien, die bei einer solchen Ergötzung des Pöbels vorzufallen pflegen. Die gemeine Behaglichkeit wird nur allzu natürlich geschildert; doch verdient die Rolle des Puritaners ausgezeichnet zu werden: seine kasuistische Berathschlagung, ob es erlaubt sei, nach der Sitte auf dem Jahrmarkt ein Spanferkel zu eßen, nachher seine

Strafrede gegen die Marionetten als einen heidnischen Bilderdienst, sind unvergleichlich und voll von dem kräftigsten komischen Salz. Ben Jonson sah damals wohl nicht voraus, daß die Puritaner nach einem Menschenalter mächtig genug werden würden, um für dergleichen Spöttereien an seiner Kunst eine sehr ernsthafte Rache zu nehmen.

Von Seiten der Anlage verdienen am meisten Lob Volpone, der Alchymist und Epicöne oder Das stumme Mädchen. In Volpone hat sich Jonson einmal in italiänische Sitten versetzt, aber nicht von der idealischen Seite. Der Hauptgedanke ist vortrefflich und großentheils meisterlich ausgeführt; nachher aber geht Alles zu sehr auf Gaunereien aus, wo dann die Criminal-Justiz in's Mittel treten muß, und das Stück nimmt mit der Bestrafung der Schuldigen ein nichts weniger als lustiges Ende. Im Alchymisten gewähren sowohl die Betrüger als die Betrognen viel Unterhaltung, nur läßt sich der Verfaßer zu gründlich auf alchymistische Gelehrsamkeit ein. Von einem unverständlichen Kauderwelsch müßen im Lustspiel nur kurze Proben gegeben werden, und am besten ist es, wenn sie eine Nebenbedeutung haben, die der, welcher diese geheimnißvolle Sprache führt, nicht beabsichtet; auf die Länge fortgesetzt macht es Langeweile, wie in den Schriften selbst, die dabei zum Muster gedient haben. In dem Dummen Teufel (The devil's an ass) hat der Dichter von einer phantastischen Erfindung, womit er anhebt, die aber freilich nicht die seinige war, nicht den gehörigen Vortheil gezogen, und die getäuschte Erwartung kann durch andre Scenen von gutem komischem Gehalt nicht zufrieden gestellt werden.

Von allen Stücken Jonsons möchte wohl keines ganz so wie es ist heut zu Tage auf dem Theater gefallen, wie

ja auch die meisten schon zu seiner Zeit nicht gefielen; aber Auszüge daraus dürften sich mit Glück machen laßen. Ueberhaupt wäre aus ihm viel zu entlehnen, und sowohl an seinen Vorzügen, als an seinen Mängeln, viel zu lernen. Seine Charaktere sind meistens fest und richtig gezeichnet, nur fehlt es oft an der Kunst, sie durch den Contrast der Situationen hervorzuheben. Selten hat er hierin Scenen so glücklich angelegt wie die in Jedermann in seinem Humor, wo der eifersüchtige Kaufmann zu einem wichtigen Geschäft abgerufen wird, da seine Frau eben einen ihm verdächtigen Besuch erwartet, wo er also seinen Bedienten gern zum Wächter bestellen will, ohne ihm doch sein Geheimniß anzuvertrauen, weil er vor allen Dingen fürchtet, man möchte seine Eifersucht merken. Diese Scene ist ein Meisterstück, und wenn Jonson immer so komponiert hätte, so müßte man ihn unter die ersten komischen Dichter zählen.

Bloß der Vollständigkeit wegen erwähnen wir die Masquen, allegorische Gelegenheitsstücke, meistens für Hoffeste bestimmt, und mit Maschinerie, verlarvten Aufzügen, Tanz und Gesang ausgeschmückt. Diese Nebengattung ist mit Jonson beinahe wieder ausgestorben, späterhin hat nur der Komus von Milton einigen Ruhm erlangt. Wenn die Allegorie bei der bloßen Personification stehen bleibt, so muß sie in einem Schauspiel unfehlbar frostig ausfallen; die Handlung selbst sollte allegorisch werden, und dazu gehören sinnreiche Erfindungen, wovon uns beinahe nur die spanischen Dichter glückliche Beispiele darbieten. Die bemerkenswertheste Eigenheit der Masquen von Jonson scheinen mir die sogenannten Antimasquen zu sein, eine Parodie, die der Dichter selbst zuweilen seiner Erfindung beifügt, und meistens dem ernsthaften Aufzuge vorangehen läßt. Da die idealischen Schmeicheleien,

wozu man die Götter vom Olymp herunter bemüht, leicht in's Süßliche fallen, so wäre bei solchen Gelegenheiten dieß Gegenmittel wohl immer zu empfehlen.

Ben Jonson, der in allen Stücken die Kunst etwas handwerksmäßig betrachtete, hatte auch darin Aehnlichkeit mit dem Meister eines Handwerks, daß er sich einen Gesellen zuzog. Er hatte einen Bedienten, Namens Broom, der sich durch den Umgang und die Lehren seines Herrn zum Schauspieldichter bildete, und mit Beifall Lustspiele auf die Bühne brachte.

Beaumont und Fletcher werden immer zusammen genannt, als wären sie zwei unzertrennliche Dichter, die alle ihre Werke gemeinschaftlich entworfen und ausgeführt hätten. Diese Vorstellung ist aber nicht ganz richtig. Man weiß zwar sehr wenig von ihren Lebensumständen, indessen ist es gewiß, daß Beaumont sehr jung starb; Fletcher überlebte seinen jüngeren Freund zehn Jahre, und fuhr so anhaltend fort in seiner Laufbahn als dramatischer Dichter thätig zu sein, daß verschiedne Stücke von ihm erst nach seinem Tode auf die Bühne gebracht, und einige unfertig hinterlaßene von fremder Hand vollendet wurden. Die unter beider Namen gesammelten Stücke belaufen sich über fünfzig; es ist also wahrscheinlich, daß von dieser beträchtlichen Anzahl vielleicht die Hälfte als die Arbeit Fletchers allein betrachtet werden muß. Beaumonts und Fletchers Werke erschienen erst eine geraume Zeit nach ihrem Tode, die Herausgeber haben sich nicht damit bemüht, den Antheil eines jeden kritisch zu sondern, noch weniger über die etwanige Verschiedenheit ihres Talentes Aufschlüße zu geben. Einige Zeitgenoßen haben Fletchern insbesondere kühnen Schwung der Einbildungskraft, und seinem Freunde reifes Urtheil zuge-

schrieben; jener war nach ihrer Meinung eigentlich das erfinderische Genie, dieser der lenkende und mäßigende Kunstrichter. Allein diese Angabe gründet sich auf nichts. Es ist jetzt unmöglich, die Hand eines jeden an sichern Kennzeichen zu unterscheiden, und es verlohnt sich auch nicht der Mühe. Alle ihnen zugeschriebnen Stücke, mögen sie nun von einem allein, oder von beiden zusammen herrühren, sind in demselben Geiste und in derselben Manier gedichtet. Es ist also wahrscheinlich, daß nicht das Bedürfniß, ihre beiderseitigen Mängel zu ergänzen, sondern vielmehr eine große Aehnlichkeit der Sinnesart sie bewog, sich so anhaltend zu verbinden.

Beaumont und Fletcher begannen ihre Laufbahn bei Lebzeiten Shakspeares, Beaumont starb noch vor ihm, und Fletcher überlebte ihn nur um neun Jahre. Aus einigen parodierenden Anspielungen läßt sich schließen, daß sie eben keine übermäßige Ehrerbietung vor ihrem großen Vorgänger hatten, von dem sie doch so vieles gelernt, und aus dem sie unläugbar manche einzelne Gedanken entlehnt haben. Sie folgten seinem Beispiel in der ganzen Form ihrer Schauspiele, unbekümmert um Ben Jonsons abweichende Grundsätze und um die Nachahmung der Alten. Sie schöpften, wie er, aus Novellen und Romanen, sie ließen pathetische und burleske Auftritte mit einander abwechseln, und suchten durch die Verknüpfung der Vorfälle den Eindruck des Außerordentlichen und Wunderbaren zu erregen. Ihre Absicht, Shakspearen in derselben Gattung zu überbieten, liegt oft deutlich genug am Tage: ihre lobenden Zeitgenoßen gehn geradezu mit der Sprache heraus, stellen Shakspeare weit gegen Beaumont und Fletcher zurück, und behaupten, durch diese sei die englische Bühne erst zu ihrer Vollkommenheit

gebracht worden. In der That verdunkelten sie in einem gewissen Grade Shakspeares Ruhm in dem nächsten Menschenalter nach ihm, und noch unter Karl dem Zweiten besaßen sie eine größere Popularität als er; der Fortgang der Zeiten hat Alles wieder in die gehörige Ordnung gebracht. Da auf dem Theater selbst das Vortrefflichste durch häufige Wiederholung sich abnutzt, und die Neuheit einen großen Reiz hat, so ist die dramatische Kunst dem Einfluß der Mode sehr unterworfen; sie ist mehr als andre Zweige der Litteratur und schönen Kunst der Gefahr ausgesetzt, schnell vom großen einfachen Stil zu einer schimmerreichen und oberflächlichen Manier überzugehen.

In der That waren Beaumont und Fletcher Männer von den ausgezeichnetsten Talenten, es fehlte ihnen fast nichts als tiefer Ernst des Gemüthes und eine gewisse künstlerische Weisheit, die in Allem Maß hält, um einen Platz neben den größten dramatischen Dichtern aller Nationen zu verdienen. Sie besaßen eine ungemeine Fruchtbarkeit und Biegsamkeit des Geistes, und eine glückliche Leichtigkeit, die nur allzu oft in Leichtsinn ausartete. Die höchste Vollkommenheit haben sie fast nirgends erreicht, ich möchte behaupten, sie haben sie nicht einmal geahndet; aber mehrentheils scheinen sie ganz nahe daran zu sein. Und warum blieb es ihnen versagt den letzten Schritt zu thun? Die Poesie war für sie nicht eine innre Andacht des Gefühls und der Einbildungskraft, sondern ein Mittel zu glänzendem Erfolge. Sie giengen zuvörderst auf die Wirkung, die dem großen Künstler von selbst zufallen muß, wenn er vor allen Dingen darauf bedacht ist, sich selbst zu befriedigen. Schauspieler waren sie nicht *), wie die meisten

*) In dem von Jakob dem Ersten ertheilten Privilegium der königlichen Schauspieler wird neben Shakspeare Lawrence Fletcher

sten ihrer Vorgänger; aber sie lebten in der Nähe des Theaters, in beständigem Verkehr damit, und sie verstanden sich vortrefflich darauf. Auch kannten sie ihre Zeitgenoßen aus dem Grunde; allein sie fanden es bequemer, dem Publikum gefällig entgegenzukommen, als es wie Shakspeare zu sich emporzuheben. Sie lebten in einem kräftigen Zeitalter, welches leichter Ausschweifungen jeder Art verzieh, als Schwäche und Kälte. Sie ließen sich daher niemals von poetischen, noch moralischen Bedenklichkeiten aufhalten, und diese Zuversicht kam ihnen zu statten: sie gleichen gewissermaßen Nachtwandlern, die bei verschloßnen Augen auch auf gefährlichen Wegen nicht fallen. Selbst wenn sie das Verkehrteste unternehmen, so greifen sie es mit einem gewissen Geschick an. Bei anfangender Ausartung der dramatischen Kunst verlieren die Zuschauer zuerst die Fähigkeit, ein Schauspiel im Ganzen zu beurtheilen; auf die Harmonie der Zusammensetzung, auf das richtige Verhältniß aller Theile wenden Beaumont und Fletcher daher den wenigsten Fleiß. Nicht selten laßen sie eine glücklich gemachte Anlage fahren, und scheinen sie beinahe zu vergeßen, sie bringen etwas anders an, was an sich gefallen und unterhalten kann, aber nicht an diese Stelle gehört, und nicht vorbereitet ist. Sie spannen immer die Neugier, oftmals die Theilnahme, sie reißen mit sich fort; jedoch erregen sie die Erwartung beßer als sie sie zu befriedigen wißen. So lange man sie liest, fühlt man sich lebhaft getroffen; aber es bleiben wenig unvergeßliche Eindrücke davon zurück. Am meisten mißlingt es ihnen mit ihren tragischen Ansprüchen, weil sie das Gefühl nicht genug aus

als Vorsteher der Gesellschaft genannt. Der Dichter hieß John Fletcher. War jener vielleicht ein Bruder oder naher Verwandter von ihm?

den Tiefen der menschlichen Natur schöpfen, und die Betrachtung nicht genug auf die menschlichen Schicksale im Allgemeinen hinlenken; weit vorzüglicher sind sie im Komischen, und in den ernsthaften und pathetischen Darstellungen, welche die Mitte zwischen dem Komischen und Tragischen einnehmen. Die Charaktere sind oft mit einer gewissen Willkür angelegt, und werden sich selbst ungetreu, wenn es dem Dichter nach seinen augenblicklichen Bedürfnissen bequem fällt; in der äußerlichen Erscheinung haben sie Haltung genug. Den ganzen Nachdruck ihres Talents wenden Beaumont und Fletcher auf Gemälde der Leidenschaften; allein sie laßen sich wenig mit der geheimen Geschichte des Herzens ein: sie übergehen die ersten Regungen und die allmäliche Steigerung eines Gefühls; sie faßen es gleich in seinen höchsten Graden auf, und entwickeln alsdann dessen Symptome bis zur Täuschung ergreifend, nur mit einer übertriebenen Kraft und Fülle. Wenn aber auch ihr Ausdruck nicht immer die strengste Wahrheit hat, so scheint er doch immer natürlich: alles hat freie Bewegung, nichts ist mühsam erzwungen oder weit hergeholt, wenn es auch noch so seltsam auffällt. Sie vereinigen durchaus in ihrem Dialog den vertraulichen Ton des wirklichen Umgangs und den Schein der augenblicklichen Eingebung mit poetischem Schwunge. Sie gehen zwar auf eben die beliebte Natürlichkeit aus, welche einigen Schauspieldichtern unsrer Zeit so große Gunst gewonnen hat; aber diese suchten sie in der Entfernung aller erhebenden Phantasie, und mußten daher nothwendig in Plattheit verfallen. Beaumont und Fletcher paaren meistens die Natürlichkeit mit der Phantasterei; so gelingt es ihnen, das Gemeine als außerordentlich vorzustellen, und ein gewisses Trugbild des Idealischen zu retten. Die Sittlichkeit dieser Schriftsteller ist zwei-

deutig. Nicht als ob sie nicht Seelengröße und Güte, und auf der andern Seite Niedrigkeit und Bosheit mit starken Farben contrastierten, nicht als ob sie nicht gewöhnlich mit der Beschämung oder Bestrafung der letzten endigten; aber zu oft wird mit Edelmuth Prunk getrieben, wo nur von Pflicht und Rechtlichkeit die Rede sein sollte. Alles Gute und Vortreffliche geht in ihrer Schilderung mehr aus wandelbaren Aufwallungen hervor, als aus festen Grundsätzen; sie scheinen die Tugenden in das Blut zu verlegen; und ganz dicht daneben brüsten sich bloß selbstische und instinktartige Triebe, als wären sie vornehmerer Abkunft. Es giebt eine unheilbar gemeine Seite der menschlichen Natur, welcher sich der Dichter immer nur mit einer gewissen Schamhaftigkeit nähern sollte, wenn er nicht umhin kann sie wahrnehmen zu laßen; Beaumont und Fletcher hingegen gönnen der Natur gar keinen Schleier. Sie gehen über Alles gerade mit der Sprache heraus, sie machen den Zuschauer zum unwilligen Vertrauten von allem was edlere Gemüther sogar vor sich selbst verheimlichen. Was sich diese Dichter daher von Seiten der Unanständigkeit erlauben, das übersteigt alle Vorstellung. Die Zügellosigkeit in den Reden ist das Geringste; viele Auftritte, ja ganze Verwickelungen sind so angelegt, daß schon der bloße Gedanke daran, geschweige denn der Anblick, die Sittsamkeit auf's gröbste beleidigt. Aristophanes ist ein verwegner Dolmetscher der Sinnlichkeit; aber wie die griechischen Bildhauer in den Gestalten der Satyrn u. s. w., verweist er sie in das bloß thierische Gebiet, wohin sie gehört; nach der damaligen Sittenlehre beurtheilt, ist er weit unanstößiger. In einer ganz andern Sphäre legen Beaumont und Fletcher die unsaubre und ekelhafte Haushaltung des Lasters zur Schau, ihre Compositionen gleichen dem Tuch

voll reiner und unreiner Thiere im Gesicht des Apostels. Dieß war der allgemeine Hang der dramatischen Schriftsteller unter Jakob und Karl dem Ersten. Es ist als ob sie geflißentlich den Puritanern hätten Recht geben wollen, welche behaupteten, die Theater seien eben so viele Schulen der Verführung und Kapellen des Teufels.

Denen, welche bloß zu ihrer Unterhaltung und allgemeinen Geistesbildung lesen, kann man Beaumonts und Fletchers Werke nur mit Einschränkung empfehlen. Für den ausübenden Künstler hingegen und für den kritischen Kenner der dramatischen Kunst ist unendlich viel daraus zu lernen, sowohl von Seiten ihrer Vorzüge als ihrer Ausschweifungen. Eine ausführliche Zergliederung eines oder des andern von ihren Werken, wozu uns hier der Raum gebricht, würde dieß in das hellste Licht setzen. Für die Vorstellung hatten diese Stücke zu ihrer Zeit die Bequemlichkeit, daß dazu nicht so große Schauspieler erforderlich sind, wie zu den Hauptrollen von Shakspeares Stücken. Um sie heut zu Tage wieder auf die Bühne zu bringen, müßten die meisten ganz umgeschmolzen werden, bei einigen könnte man mit Weglaßen, Mäßigen und Reinigen abkommen. (So viel ich weiß, ist bis jetzt nur ein einziges auf dem deutschen Theater, nämlich Rule a wife and have a wife, von Schröder bearbeitet unter dem Titel ‚Stille Waßer sind tief‘, welches, gut aufgeführt, immer viel Beifall gefunden hat.)

Eine besondre Erwähnung verdienen die Zwei edlen Vettern (Two noble kinsmen), weil sie von Shakspeare und Fletcher gemeinschaftlich herrühren sollen. Ich sehe keinen Grund, diese Angabe zu bezweifeln; das Stück ist zwar erst nach dem Tode beider erschienen, aber in welcher Absicht hätte der Herausgeber oder Drucker dieß betrügerischer Weise

vorgeben sollen, da Fletchers Name damals wenigstens eben so berühmt oder noch berühmter als Shakspeares war? Wäre es die Arbeit Fletchers allein, so müßte man es unstreitig für das vortrefflichste unter seinen ernsten und historischen Stücken erklären. Indessen es würde parteiisch sein, einem sonst talentvollen Schriftsteller ein Werk deswegen abzusprechen, weil es zu gut für ihn sei. Könnte nicht Fletcher, der in den Gedanken und Bildern nicht selten einige Verwandtschaft mit Shakspeare zeigt, einmal das Glück gehabt haben, sich ihm mehr zu nähern als gewöhnlich? Noch mißlicher wäre es, auf die Aehnlichkeit einzelner Stellen mit shakspeareschen zu fußen. Dieß könnte vielmehr eine Spur der Nachahmung sein. Ich gründe mich also bloß auf die historische Angabe, die vermuthlich von einer Ueberlieferung der Schauspieler herrührt. Es giebt Kenner der Malerei, die bei den Gemälden Raphaels, welche, wie bekannt, nicht immer ganz von seiner Hand ausgeführt sind, auf sich nehmen zu entscheiden, was Francesco Penni oder Giulio Romano oder irgend ein andrer Schüler daran gemalt. Ich wünsche ihnen Glück zu der Feinheit ihrer Unterscheidung; sie sind dabei wenigstens sicher vor der Gefahr, widerlegt zu werden, weil es an Nachrichten fehlt. Ich möchte diese Kenner jedoch daran erinnern, daß Giulio Romano sich durch eine Kopie des Andrea del Sarto nach Raphael hintergehen ließ, und zwar in Absicht auf ein Bild, woran er selbst mitgemalt hatte. Der vorliegende Fall ist indessen eine noch weit verwickeltere Aufgabe der Kritik. Der Entwurf von Raphaels Bildern rührte wenigstens von ihm allein her, und nur die Ausführung wurde theilweise seinen Schülern überlaßen. Um aber auszumitteln, was an den Zwei edlen Vettern Shakspearen gehören kann, müßte man nicht nur die

Verschiedenheit der Hände in der Ausführung unterscheiden, sondern Shakspeares Einfluß auf die Anlage des Ganzen bestimmen. Wenn er sich aber einmal zur Hervorbringung eines Werkes mit einem andern Dichter vereinigte, so wird er sich auch in einem gewissen Grade nach dessen Ansichten haben bequemen und darauf Verzicht thun müßen, seine innerste Eigenthümlichkeit kund zu geben. Soll ich unter so vielen Gründen zum Zweifeln dennoch irgend einen Ausspruch wagen, so glaube ich Shakspeares Geist in einer gewissen idealischen Reinheit wahrzunehmen, die dieses Stück vor Fletchers übrigen voraus hat, und in der gewißenhaften Treue, womit die aus Chaucers Palämon und Arcites entlehnte Geschichte behandelt ist. Im Stil dürfte Shakspeares Haud an einer an Dunkelheit gränzenden Kürze und Gedankenfülle am ersten erkennbar sein; in der Farbe des Ausdrucks haben sonst alle damaligen Dichter viel Aehnlichkeit mit einander. Die ersten Aufzüge sind am sorgfältigsten ausgearbeitet, nachher dehnt sich das Stück auf epische Art in die Länge; das dramatische Gesetz, die Handlung gegen den Schluß zu beschleunigen, ist nicht genugsam beobachtet. Die Rolle der Tochter des Schließers, deren Wahnsinn kunstlos in lauter Monologen fortgeführt wird, ist gewiß nicht von Shakspeare, man müßte denn annehmen, er habe seine Ophelia überbietend nachahmen wollen.

Uebrigens war die Sitte damals sehr allgemein, daß zwei oder gar drei Dichter sich zu einem Schauspiele vereinigten. Außer dem beständigen Beispiele von Beaumont und Fletcher finden sich eine Menge andre. Die Berathschlagungen über die Anordnung des Plans wurden meistens bei fröhlichen Gelagen in öffentlichen Häusern vorgenommen, wo es einmal einem der Theilnehmer widerfuhr, weil er in poe-

tischer Trunkenheit ausgerufen hatte: „Ich will es unternehmen, den König umzubringen!“ als Hochverräther verhaftet zu werden, bis das Mißverständniß sich aufklätte. Für die leichteren Gattungen, welche geselliger Witz beleben muß, mag diese Art der Composition gut sein, überhaupt in Absicht auf theatralische Wirkung mögen vier Augen mehr sehn als zwei, und gegenseitige Einwendungen mögen die geschicktesten Mittel ausfinden helfen. Die höchste dichterische Begeisterung dürfte aber vielmehr einsiedlerisch als mittheilsam sein, denn sie sucht immer den Ausdruck für etwas Unaussprechliches, was durch einzelne Worte nur geschwächt und zerstreut wird, und was sie nur durch den Gesammt-Eindruck des vollendeten Kunstwerks erreichen kann, dessen Idee ihr vorschwebt.

Ein unvergleichliches und in seiner Art einziges Werk von Beaumont und Fletcher ist Der Ritter von der brennenden Mörserkeule (the Knight of the burning pestle). Es ist eine Parodie der Ritterromane; der Gedanke des Ganzen ist aus dem Don Quixote entlehnt, aber die Nachahmung ist mit solcher Freiheit behandelt und auf Spensers Feenkönigin insbesondere gewandt, daß sie für eine zweite Erfindung gelten kann. Aber die eigentlich sinnreiche Neuheit des Stückes besteht in der Zusammenstellung dieser Ironie über einen chimärischen Mißbrauch der Poesie mit einer andern gerade entgegengesetzten Ironie über die Unfähigkeit, irgend eine Dichtung und die dramatische Form insbesondere zu begreifen. Ein Gewürzkrämer und seine Frau kommen als Zuschauer auf's Theater, sie sind unzufrieden mit dem Stück, das eben angekündigt wird, sie verlangen ein Schauspiel zu Ehren der Bürgerschaft, und Ralph, ihr Lehrbursche, soll die Hauptrolle darin spielen. Man willfahrt ihnen, aber sie sind

damit noch nicht zufrieden, machen über Alles ihre Bemerkungen, und reden den Schauspielern immerfort darein. Schon Ben Jonson hatte erdichtete Zuschauer zur Schau gestellt, aber es waren entweder wohlwollende Erklärer oder ungeschickte Tadler der Absichten des Dichters: sie führten also immer nur seine eigne Sache. Der Gewürzkrämer und seine Frau hingegen repräsentieren eine ganze Gattung, nämlich die unpoetischen und von Kunstsinn entblößten Zuschauer. Die Illusion wird bei ihnen zum leidentlichen Irrthume, das Vorgestellte wirkt auf sie als wäre es wirklich, sie sind dabei dem Eindrucke jedes Augenblicks hingegeben und nehmen Partei für oder wider die Personen. Auf der andern Seite zeigen sie sich aller ächten Illusion, d. h. der lebhaften Versetzung in den Geist der Dichtung unfähig: Ralph, wie heldenmäßig und ritterlich er sich auch geberden mag, bleibt für sie immer Ralph, ihr Lehrbursche, und sie maßen sich an, nach augenblicklichen Einfällen Auftritte zu verlangen, die ganz aus dem Plane des angefangnen Stücks herausgehn. Kurz, die Ansichten und Zumuthungen, womit die Dichter oft von einem prosaischen Publikum belästigt werden, sind auf das geistreichste und ergötzlichste in diesen Caricaturen von Zuschauern personificiert.

Die treue Schäferin, eine Pastorale, wird von einigen englischen Kritikern sehr gerühmt, weil sie allerdings mit großem Fleiß in gereimten und zum Theil lyrischen Versen ausgearbeitet ist. Mir scheint es ein ganz verfehltes Werk zu sein. Fletcher wollte auch einmal klassisch sein, und that seinem natürlichen Talente Gewalt an. Vermuthlich hatte er die Absicht, Shakspeares Sommernachts-Traum zu überbieten, aber er hat eine eben so schwerfällige Dichtung an's Licht gebracht, als jene leicht und luftig ist. Das Stück

ist mit Mythologie und landschaftlichen Schilderungen überladen, untheatralisch, und dabei so weit entfernt von dem ächten Ideal der Schäferwelt, daß es vielmehr die größten Gemeinheiten enthält. Man könnte es eine sehr unsittsame Lobpreisung der Keuschheit nennen. Ich will hoffen, daß Fletcher Guarinis Pastor fido nicht gekannt hat, sonst wäre sein Mißgriff noch weniger zu entschuldigen.

Es fehlt uns hier an Raum, von den übrigen Werken Beaumonts und Fletchers im Einzelnen zu reden, wiewohl sie zu vielen lehrreichen Bemerkungen Anlaß geben können. Im Ganzen kann man von diesen Schriftstellern sagen, sie haben sich einen prächtigen Pallast erbaut, aber nur in den Vorstädten der Poesie, während Shakspeare im Mittelpunkte der Hauptstadt seinen königlichen Sitz hat.

Massingers Andenken ist noch vor kurzem durch eine Ausgabe seiner Werke erneuert worden. Einige Litteratoren wollen ihn über Beaumont und Fletcher stellen, als hätte er sich der Vortrefflichkeit Shakspeares mehr angenähert als diese. Ich kann dieß nicht finden. Er scheint mir die größte Aehnlichkeit mit jenen beiden zu haben, in der Anlage der Stücke, im Ton der Sitten, auch in der Sprache und dem vernachläßigten Versbau. Ich würde es nicht unternehmen, an innern Kennzeichen zu unterscheiden, ob ein Schauspiel von Massinger oder von Beaumont und Fletcher herrührt. Dieß gilt auch von andern Zeitgenoßen, z. B. von Shirley, von dem wirklich ein paar Stücke sich unter die Anzahl der den beiden letztgenannten zugeschriebnen Werke eingeschlichen haben sollen. Es gab damals, wie schon gesagt, eine Schule der dramatischen Kunst in England, eine Schule, deren unsichtbares und allzu oft verkanntes Oberhaupt Shakspeare war; denn Ben Jonson war fast ohne Nachfolger geblieben.

Der Manier ist es eigen, die Züge persönlicher Originalität zu verwischen, und die Hervorbringungen verschiedner Künstler einander ähnlich zu machen; und von Manier kann keiner der nach Shakspeare aufgetretnen dramatischen Dichter dieses Zeitalters freigesprochen werden. Wenn man indessen ihre Werke neben die des folgenden Zeitalters stellt, so wird man zwischen ihnen ungefähr dasselbe Verhältniß gewahr, wie zwischen den Malereien aus der Schule des Michelangelo und denen aus der letzten Hälfte des siebzehnten und der ersten des achtzehnten Jahrhunderts. Beide sind manieriert, aber die Manier in jenen trägt noch die Spuren eines erhabnen Ursprungs in der ersten Geschlechtsfolge an sich, in diesen ist Alles kleinlich, geziert, leer und oberflächlich. Ich wiederhole es: in einer allgemeinen Geschichte der dramatischen Kunst ist die erste Periode des englischen Theaters die einzig bedeutende. Die Schauspiele der unbekanntesten Schriftsteller dieser Zeit (ich wage es zu versichern, ohne sie bei weitem alle zu kennen) sind lehrreicher für die Theorie und merkwürdiger als die berühmtesten aus allen späteren Zeiten.

Vierunddreißigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Schließung der Schaubühne durch die Puritaner. Erneuerung des Theaters unter Karl II. Geschmacks- und Sitten-Verderbniß. Davenant, Dryden, Otway und Andre. Lustspieldichter von Wycherley und Congreve an bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts gemeinschaftlich charakterisiert. Trauerspiele aus demselben Zeitraum. Rowe. Addisons Cato. Neuere. Bürgerliches Trauerspiel: Lillo, Garrick. Neuester Zustand.

Bei dem bisher geschilderten Zustande blieb es ungefähr unter der Regierung Karls des Ersten, bis im Jahre 1647 die Strafpredigten der Puritaner, die lange gegen das Theater gemurmelt und hierauf laut gedonnert hatten, sich in Gesetze verwandelten. Schauspiele aufführen und sogar ansehen, wurde bei harter Strafe untersagt. Nun erfolgte ein bürgerlicher Krieg, und hiebei ereignete sich der außerordentliche Fall, daß die Schauspieler, die sonst, unbekümmert um die Regierungsform, nur für die friedliche Unterhaltung ihrer Mitbürger zu sorgen pflegen, nothgedrungen eine politische Partei ergriffen, deren Interesse mit dem ihrer eignen Erhaltung auf das genaueste zusammenhieng. Fast alle nahmen Dienste in der Armee des Königs, viele kamen für die gute Sache um, die Ueberlebenden kehrten nach Lon-

don zurück, und fuhren fort, ihre Kunst insgeheim auszuüben. Aus den Trümmern aller bisherigen Schauspieler-Gesellschaften bildete sich eine einzige, die zuweilen, jedoch mit großer Vorsicht, auf den Landsitzen der Großen in der Nähe von London Vorstellungen gab. Denn unter allen Seltsamkeiten, welche der damalige gewaltsame Zustand der Dinge hervorbrachte, war auch diese, daß es für einen Beweis der Anhänglichkeit an die alte Verfaßung galt, Schauspieler zu lieben, zu belohnen und in seiner eignen Wohnung zu beherbergen. Zum Glück verstanden sich die Puritaner noch nicht so gut auf die Wichtigkeit der Bücher-Censur, wie man es seitdem gelernt hat: sonst hätten die noch ungedruckten dramatischen Hervorbringungen der vorgehenden Zeit auch nicht im Druck erscheinen dürfen, und Vieles würde ohne Zweifel unwiederbringlich verloren gegangen sein. Diese finstern Fanatiker waren so sehr Feinde alles Schönen, daß sie nicht nur jede freie Geistesergötzung, was irgend das Leben schmücken kann, insbesondere das Schauspiel, als einen öffentlichen Baals-Dienst verfolgten, sondern sogar der Kirchenmusik, als einem dämonischen Geheul, die Ohren verstopften. Hätte ihre Herrschaft sich länger behauptet, so müßte England in eine unheilbare Barbarei verfallen sein: die Unterdrückung des Theaters dauerte bis zum Jahre 1660, als mit Karl dem Zweiten die freie Ausübung aller Künste wiederkehrte.

Es ist genugsam bekannt, welchen Einfluß auf die Sitten und den Zeitgeist die Regierung dieses Königs und die natürliche Rückwirkung gegen die zuvor herrschende Partei hatte. Wie die Puritaner die republikanischen Grundsätze und den Religionseifer haßenswürdig gemacht hatten, so schien der leichtsinnige Monarch recht dazu geboren, dem Königthum alle Achtung zu verscherzen. In seinem Gefolge überschwemm-

ten England fremde Thorheiten und Laster. Der Hof gab den Ton der unverhohlensten Sittenlosigkeit an, und dieß Beispiel griff um so weiter um sich, weil man durch eine eben so ausgelaßene Denkart und Lebensweise seinen Eifer für die neue Ordnung der Dinge zu bewähren glaubte. Der Fanatismus der Republikaner war von wahrhafter Strenge der Sitten begleitet gewesen; man fand daher nichts bequemer, als sich durch den ausschweifenden Hang zu allen erlaubten oder unerlaubten Vergnügungen zum Royalisten zu stempeln. Nirgends wurde das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten verkehrter nachgeahmt. Die am französischen Hofe herrschende Galanterie war nicht ohne Zurückhaltung und ohne Zartgefühl; man sündigte, wenn ich so sagen darf, noch mit einiger Würde, und Niemand wagte das Ehrwürdige anzutasten, wenn seine Handlungen auch nicht in Uebereinstimmung damit waren. Die Engländer spielten eine ihnen ganz unnatürliche Rolle, und spielten sie daher mit Ungeschick: sie warfen sich schwerfällig in den Leichtsinn: sie verwechselten überall die gröbste Zügellosigkeit mit freier Aufgewecktheit des Geistes, und sahen nicht ein, daß die Art von Grazie, die bei der Verderbtheit noch möglich ist, mit dem letzten Schleier, den sie abwirft, verschwindet.

Es ist leicht einzusehen, welche Wendung eine unter solchen Auspicien unternommene neue Bildung des Geschmacks nehmen mußte. Man besaß keine Kennerschaft in den schönen Künsten, man begünstigte sie bloß wie andre auswärtige Moden und Erfindungen des Luxus. Man fühlte weder ein wahres Bedürfniß der Poesie, noch hatte man Sinn dafür: man wollte nur auf eine glänzende und flüchtige Art unterhalten sein. Das Theater, das in seiner vormaligen Einfalt bloß durch die Vortrefflichkeit der dramatischen Werke und

der Schauspieler die Zuschauer angezogen hatte, wurde jetzt mit allen seitdem üblichen Zuthaten ausgerüstet: allein was es an äußerm Schmucke gewann, verlor es an innerm Werthe.

Sir William Davenant war es, dem das englische Theater bei seiner Erneuerung nach der oft erwähnten Unterbrechung die neue Einrichtung verdankt, wenn anders dieses Wort hier angebracht ist. Er führte das italiänische System der Decoration ein, das Costum, so gut oder schlecht man sich damals darauf verstand, die Opernmusik und überhaupt den Gebrauch des Orchesters. Karl der Zweite hatte ihn zu diesem Unternehmen mit ausgedehnten Privilegien versehen. Davenant war zugleich eine Art von Glücksritter und von schönem Geist, und auf alle Weise der königlichen Gunst werth, zu welcher niemals Würde des Charakters eine Bedingung war. Er gab sich mit allem ab, was das Bedürfniß eines mannichfaltigen Theater-Repertoriums erfordern kann; er machte Umarbeitungen alter Stücke, schrieb eigne Schauspiele, Opern, Prologe u. s. w. Aber von allen seinen Arbeiten ist nichts der verdienten Vergeßenheit entgangen.

Bald wurde Dryden der Held der Bühne, und blieb es eine geraume Zeit hindurch. Dieser Mann hat durch seinen Einfluß auf die Festsetzung des Versbaues und der Diction, wenigstens in den gereimten Versen, einen mit seinem wahren Verdienst ganz unverhältnißmäßigen Ruhm erworben. Wir laßen es hier dahin gestellt sein, ob seine Uebersetzungen der lateinischen Dichter nicht bloß manierierte Paraphrasen sind; ob seine politischen Allegorien, nachdem das Interesse der Parteien erloschen ist, sich ohne die größte Langeweile lesen lassen; aber seine Schauspiele sind, in Bezug auf seinen großen Ruhm betrachtet, unglaublich schlecht. Dryden hatte eine fließende und leichte Versification, er be-

saß ziemlich viel, aber unverdaute Kenntnisse, und dabei die Gabe, dem von allen Seiten her Entlehnten einen gewissen Schein der Neuheit zu geben. Allein was er ohne wahre Tiefe des Geistes hätte leisten können, verdarb er noch durch die nachläßige Uebereilung, womit er schrieb: seine dienstbare Muse war der Nothbehelf eines unordentlichen Lebens. Dabei hatte er eine ungemeßne Eitelkeit; manchmal verkleidet er sie in demüthigen Prologen, andre Male geht er mit der Sprache heraus und erklärt zuversichtlich, daß er es beßer als Shakspeare, Fletcher und Jonson (die er ungefähr auf die gleiche Höhe stellt) gemacht zu haben vermeine; das Verdienst davon müße aber der Verfeinerung und den Fortschritten des Zeitalters zugeschrieben werden. Ei ja! das Zeitalter! Als ob das der Elisabeth im Vergleich mit dem, worin Dryden lebte, nicht in allen Stücken, „Hyperion bei 'nem Satyr“ gewesen wäre! Dryden spielte auch den Kritiker: er stattete seine Stücke reichlich mit Vorreden und Abhandlungen über die dramatische Poesie aus, worin er über Shakspeares und Fletchers Genie und über Corneilles ganz entgegengesetztes Beispiel, über die originelle Kühnheit der brittischen Bühne und über die Regeln des Aristoteles und Horaz verwirrt durch einander schwatzt. Ein eben so verworrenes Gemisch war denn auch seine Ausübung der dramatischen Kunst. Er bildete sich ein, eine neue Gattung erfunden zu haben, nämlich das heroische Schauspiel: als ob nicht von jeher das Trauerspiel seiner Natur nach heroisch gewesen wäre! Wenn man aber ein heroisches Drama sucht, das dennoch nicht eigentlich tragisch sei, so hatten es die Spanier längst in der größten Vollkommenheit beseßen. Bei der ungemeinen Fertigkeit im Reimen, die Dryden hatte, kostete es ihm wenig Mühe, seine meisten ernsthaften Stücke ganz

in gereimten Versen abzufaßen. Allein dieß war eine höchst unglückliche Neuerung. Die zehnsilbigen gereimten Verse vertreten bei den Engländern ungefähr die Stelle der Alexandriner; sie haben mehr Freiheit als diese in den Abschnitten, dagegen fehlt ihnen die Abwechselung der männlichen und weiblichen Reime; sie gehen eben so paarweise einher wie die französischen Alexandriner, und von Seiten der Silbenmeßung sind sie noch einförmiger symmetrisch. Sie geben daher dem Dialog unvermeidlich eine große Steifheit. Die Weise der ältern englischen Dramatiker, sich im Ganzen der reimlosen Jamben zu bedienen, und nur dann und wann Reime einzumischen, war unendlich vorzüglicher. Auch hat man in der Folge den Reim nur allzu ausschließend verworfen.

Drydens Plane sind bis zur Abgeschmacktheit unwahrscheinlich, die Vorfälle sind darin gedankenlos zusammengewürfelt, die seltsamsten Theaterstreiche fallen unaufhörlich aus den Wolken. Von Charakter-Schilderung kann nicht die Rede sein; in seinen Personen ist nicht ein Funke Natur. Leidenschaften, verbrecherische und edelmüthige Gesinnungen fließen ihnen mit gleichgültiger Leichtigkeit von den Lippen, ohne je im Herzen gewohnt zu haben; am meisten gefallen sie sich in heroischen Großprahlereien. Der Ton des Ausdrucks ist abwechselnd platt und bis zum Unsinn bombastisch, häufig auch beides zugleich: der Dichter gleicht einem Menschen, der auf Stelzen in einem Moraste spazieren geht. Seinen Witz läßt er in geschraubten Sophistereien, seine Einbildungskraft in übel angebrachten weitläuftigen Gleichnissen glänzen. Alle diese Fehler hat der Herzog von Buckingham in seinem Lustspiel, die Schauspiel-Probe, (the Rehearsal) lächerlich gemacht: unter dem Namen Bayes ist Dryden ge-

meint, wiewohl einige Züge von Davenant und andern gleichzeitigen Schriftstellern beigemischt sind. Die Einkleidung dieser kritischen Satire könnte künstlicher und mannichfaltiger sein; von Seiten des Gehalts aber ist sie vortrefflich, und die einzelnen Parodien sind sehr lustig und geistreich. Der Geschmack an diesen verkehrten Manieren war jedoch zu herrschend, als daß das Ansehen eines so witzigen Kopfes, der zugleich ein Großer des Reichs war, ihm hätte Einhalt thun können.

Jüngere Mitwerber Drydens im Trauerspiel waren Otway und Lee. Otway lebte in der Dürftigkeit und starb jung: unter günstigeren Umständen hätte er vielleicht mehr geleistet. Seine ersten Stücke in gereimten Versen sind Nachahmungen von Drydens Manier; er hat auch Racines Berenice bearbeitet. Zwei Stücke von ihm in reimlosen Versen haben sich auf der Bühne erhalten: Die Waise und Das gerettete Venedig. Es fehlt viel daran, daß diese Trauerspiele gut zu nennen wären, aber es ist Anlage darin, besonders in dem letzten, und unter viel leerer Deklamation finden sich einige wahrhaft pathetische Züge. Wie wenig Otway die wahren Regeln der Composition verstand, kann man schon daraus schließen, daß er in seinen Cajus Marius die Hälfte der Scenen von Shakspeares Romeo und Julia wörtlich oder mit entstellenden Veränderungen übertragen hat. Es läßt sich nichts Widersinnigeres denken, als eine solche Episode in römischen Sitten und in einem historischen Schauspiele. Dieß unverschämte Plagiat wird keinesweges dadurch entschuldigt, daß er es eingesteht.

Dryden hat verschiedne Stücke von Shakspeare umgearbeitet, wie sich denn damals und noch lange nachher jedermann für fähig dazu hielt. Er schrieb auch Lustspiele, aber

Wycherley und Congreve machten sich zuerst in dieser Gattung einen Namen. Das gemischte romantische Drama wurde jetzt ganz bei Seite gesetzt, Alles sollte entweder Trauerspiel oder Lustspiel sein. Die Geschichte jeder dieser beiden Gattungen läßt sich also besonders abhandeln, wenn anders etwas, wobei keine fortgehende Entwickelung, sondern bloß Stillstand oder gar Rückschritt und ein unsichres Schwanken nach allerlei Richtungen zu bemerken ist, eine Geschichte hat. Indessen haben die Engländer unter Karl dem Zweiten und der Königin Anna bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts eine Reihe von Lustspieldichtern gehabt, die sich gemeinschaftlich abhandeln laßen, weil die bedeutendste Verschiedenheit unter ihnen bloß von einem äußern Umstande, nämlich dem wechselnden Ton der Sitten herrührt.

Ich habe an andern Stellen dieser Vorlesungen gezeigt, daß die Zierlichkeit der Form im Lustspiel von der größten Wichtigkeit ist, weil es durch den Mangel an Sorgfalt von dieser Seite leicht in eine bloß prosaische Nachahmung des Wirklichen ausartet, wobei denn weder von Poesie, noch von Kunst überhaupt die Rede sein kann. Die englischen Lustspiele sind aber gerade in der Form sehr vernachläßigt. Zuvörderst sind sie sämmtlich in Prosa geschrieben. Wie ein englischer Kritiker mit Grunde bemerkt, hat die Verbannung der Verse aus dem Lustspiele sogar auf den Versbau im Trauerspiele nachtheilig gewirkt. Die älteren Dramatiker wußten den Ton ihrer Jamben beliebig herauf und herunter zu stimmen; durch die Entfernung dieser Versart vom vertraulichen Dialog ist sie pomphafter und ungelenker geworden. Es ist wahr, Shakspeares komische Scenen sind meistens ebenfalls in Prosa geschrieben; aber im gemischten Schauspiel, das eine ernsthafte, wunderbare oder pathetische Seite hat,

dient die Prosa neben der erhöhten Sprache der Verse den Gegensatz zwischen der gemeinen und der idealischen Gesinnung zu bezeichnen; sie wird ein positives Mittel der Darstellung. Durchgängige Prosa im Lustspiel hingegen ist nichts als die natürliche Sprache, auf die der Dichter keinen Kunstfleiß gewandt hat, um sie bei einer scheinbar genauen Nachahmung dennoch zu verfeinern und abzuglätten: es ist jene Prosa, die Molieres bürgerlicher Edelmann sein Leben lang gesprochen hatte, ohne es nur zu argwohnen.

Ferner binden sich die englischen Lustspieldichter zu wenig an die Einheit des Ortes. Ich habe mich verschiedentlich erklärt, daß ich, sobald ein Schauspiel historischen Umfang oder romantischen Zauber haben soll, den Wechsel der Scene sogar für ein Erforderniß halte. Im bürgerlichen Lustspiel ist es aber ganz etwas andres. Ich bin überzeugt, daß es auf die Führung der Handlung in den englischen Lustspielen fast immer einen vortheilhaften Einfluß gehabt haben würde, wenn sich ihre Verfaßer in diesem Stücke strengeren Gesetzen unterworfen hätten.

Die muntre Gaukelei der italiänischen Masken hat in England von jeher noch weniger Eingang gefunden als in Frankreich. Der Narr oder Clown in Shakspeares Lustspielen ist vielmehr ein ironischer Humorist, als ein mimischer Possenreißer. Intrigue im wirklichen Leben ist den nordischen Nationen sowohl durch ihre Tugenden, als durch ihre Mängel fremd: sie haben zu viel Offenheit des Charakters und zu wenig schnelle Feinheit des Verstandes. Es ist merkwürdig, daß die südlichen Völker bei heftigen Leidenschaften dennoch die Gabe, sich zu verstellen, in weit höherem Grade besitzen. Im Norden ist das ganze Leben auf gegenseitiges Zutrauen eingerichtet. Auch im Schauspiele werden daher die Zuschauer

weniger darauf geübt und weniger dazu geneigt sein, sich an der Geheimhaltung der Absichten, an ihrem Gelingen durch kühne List, und an der Gegenwart des Geistes zu ergötzen, welche bei unerwartet kreuzenden Zufällen aus der Verlegenheit reißt. Indessen kann im Lustspiele Intrigue im dramatischen Sinne stattfinden, ohne daß irgend eine der Personen eigentlich Intriguen spielt. Von Seiten der Verwickelung und Auflösung sind aber die englischen Lustspieldichter am wenigsten zu loben. Es fehlt ihren Planen an Einheit. Shakspearen glaube ich hinlänglich gegen diesen Vorwurf gerechtfertigt zu haben; eher verdienen ihn manche Stücke Fletchers. Wenn indessen die Einbildungskraft Antheil an einer Dichtung hat, so ist es bei weitem nicht so nöthig, daß Alles als Ursache und Wirkung genau unter sich zusammenhänge, als wenn das Ganze bloß durch den Verstand zusammen gehalten wird. Die doppelte oder dreifache Intrigue in vielen neueren englischen Lustspielen ist von englischen Kunstrichtern selbst anerkannt worden. (Unter andern sagt der ungenannte Verfaßer eines geistreichen Briefes an Garrick vor Coxeters Ausgabe von Massingers Werken: What with their plots, and dubble-plots, and counter-plots, and under-plots, the mind is so much perplexed to piece out the story, as to put together the disjointed parts of our ancient drama.) Die dabei in's Spiel gesetzten Erfindungen sind oft nicht recht wahrscheinlich, ohne doch durch glückliche Neuheit zu reizen, hauptsächlich fehlt es aber an Klarheit und leichter Entwickelung. Die meisten englischen Lustspiele sind viel zu lang. Die Verfaßer überladen ihre Composition mit Charakteren, von denen man nicht einsieht, warum sie sie nicht in mehrere Stücke vertheilt haben. Es ist, wie wenn man eine größere Anzahl einander fremder

Personen nöthigt, mit demselben Postwagen abzufahren, als eigentlich darin Platz hat: die Reise wird unbequemer und die Unterhaltung nicht lebhafter.

Das vornehmste Verdienst der englischen Lustspieldichter dieses Zeitraums besteht in der Charakter-Schilderung, und manche haben darin allerdings viel Talent bewiesen, doch möchte ich keinem eigentliches Genie dafür zuschreiben. Auch von dieser Seite sind ihnen die älteren (Shakspeare, das versteht sich von selbst, aber auch Fletcher und Jonson) überlegen. Selten haben die Neueren gewußt, der Natur die verborgensten und unwillkürlichsten Regungen abzulauschen und komisch aufzufaßen; sie schildern meistens nur die natürliche oder angenommene Oberfläche der Menschen. Dazu kam derselbe Umstand, der auch in Frankreich nach Moliere nachtheilig wirkte. Die komische Muse, statt sich mit dem bürgerlichen Leben der mittleren und unteren Stände, ihrer eigentlichen Sphäre, vertraut zu machen, wurde vornehm: sie drängte sich an den Hof, und suchte einen Widerschein der schönen Welt aufzuhaschen. Es war nun nicht mehr ein englisch nationales, sondern ein londner Lustspiel. Fast Alles dreht sich um modische Liebeshändel, und um modische Geckereien: die Liebeshändel sind entweder anstößig oder fade, die Geckereien immer läppisch und geistlos. Diese Lustspieldichter mögen den Ton ihrer Zeit recht gut getroffen haben: sie thaten hieran ihre Pflicht, aber sie haben dieser Zeit ein klägliches Denkmal gestiftet. In wenigen Zeitaltern hat man eine so tiefe Ebbe des Geschmacks in den schönen Künsten erlebt, als am Schluße des siebzehnten und in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Die politische Maschine gieng ihren Gang fort: Kriege, Unterhandlungen und Staatsveränderungen verleihen auch diesem Zeitalter einen gewissen

historischen Glanz; aber die Lustspieldichter und Porträtmaler haben uns das Geheimniß seiner Armseligkeit offenbart, diese durch Abbildung der Kleidertrachten, jene durch Nachahmung des gesellschaftlichen Tons. Ich bin überzeugt, wenn wir die Gespräche der damaligen schönen Welt heut zu Tage noch anhören könnten, sie würden uns eben so kleinlich geziert und mit Anmaßung geschmacklos vorkommen, als die Reifröcke, gethürmten Kopfputze und hohen Hackenschuhe der Frauen, und die großen Perücken, Halskrausen, hängenden Aermel und Bandschleifen des männlichen Anzuges. (Wenn ich den guten oder schlechten Geschmack in den Kleidertrachten für ein untrügliches Kennzeichen der gesellschaftlichen Bildung oder Mißbildung ausgebe, so beschränkt sich dieß auf das Zeitalter, wo eine Mode aufkommt; denn es kann zuweilen sehr schwer halten, eine verkehrte Mode wieder abzubringen, wenn schon längst in andern Dingen ein beßerer Geschmack herrscht. Die Trachten der Alten waren einfacher und daher dem Wechsel der Mode weniger unterworfen, besonders die männliche Kleidung war beinahe unveränderlich. Indessen ließe sich bloß nach den Trachten, wie wir sie aus den alten Denkmälern kennen, eine ziemlich treffende Charakteristik der Aegyptier, der Griechen und der Römer entwerfen. An den weiblichen Portraitbüsten aus der Zeit der späteren römischen Kaiser finden sich oft äußerst geschmacklose Kopfputze; sogar Büsten mit Perücken, die abgenommen werden können, vermuthlich um sie zu wechseln, so wie die Originale selbst thaten.)

Der letzte und nicht der geringste Tadel, der die englischen Lustspiele trifft, ist ihre Anstößigkeit. Ich erschöpfe Alles mit Einem Worte, wenn ich sage, daß nach Allem, was man von der Ausgelaßenheit der Sitten unter Karl dem

Zweiten weiß, Wycherley und Congreve einen noch durch ihre Frechheit in Erstaunen setzen. Nicht bloß die einzelnen Reden, und häufig die Anlagen im Ganzen verletzen auf's gröbste die Sittsamkeit, sondern es wird in der Rolle des rake, des modigen Wüstlings, geradezu sittliche Freigeisterei gepredigt, und die Ehe ist der beständige Gegenstand des Spottes. Beaumont und Fletcher haben eine ausschweifende, aber kräftige Natur geschildert; nichts ist hingegen widerwärtiger als rohe Verderbtheit neben den Ansprüchen auf Ueberverfeinerung. Unter der Königin Anna wurden die Sitten wieder anständiger, und dieß läßt sich auch in den Lustspielen spüren; in der Reihe der englischen Lustspieldichter: Wycherley, Congreve, Farquhar, Vanbrugh, Steele, Cibber u. s. w. läßt sich so ziemlich eine Stufenfolge von der frechsten Unanständigkeit bis zu einer leidlichen Sittsamkeit wahrnehmen. Indessen hat doch das Beispiel der Vorgänger mehr Einfluß als billig auf die Nachfolger gehabt. Durch die Verjährung des Ansehens haben sich Stücke auf der Bühne erhalten, dergleichen jetzt Niemand wagen dürfte darauf zu bringen. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, deren Ursachen erklärt zu werden verdienen, daß die englische Nation in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts von einer so ganz entgegengesetzten Denkart zu einer fast übertriebnen Strenge der Sittsamkeit im gesellschaftlichen Gespräch, in Romanen und Schauspielen, und in den bildenden Künsten übergegangen ist.

Einige haben von Congreve geurtheilt, er habe allzu viel Witz für einen komischen Dichter gehabt. Diese Leute mochten wohl keinen sonderlichen Begriff vom Witze haben. Die Wahrheit ist, daß Congreve und die übrigen oben genannten Schriftsteller meistentheils weniger komischen als

epigrammatischen Witz haben. Oft artet der letzte aber auch in Witzelei aus. Steeles Dialog zum Beispiel erinnert nur allzu sehr an die Briefe im Spectator. Farquhars Anlagen scheinen mir unter allen die geistreichsten zu sein.

Die neueste Periode des englischen Lustspiels fängt ungefähr mit Colman an. Seitdem sind die Sitten untadelig gewesen, in feiner und origineller Charakteristik ist manches Gute geleistet worden; die Form ist aber im Ganzen dieselbe geblieben, und diese kann ich nun einmal nicht musterhaft finden.

Das Trauerspiel ist im achtzehnten Jahrhundert in England vielfältig bearbeitet worden, aber ein Genie vom ersten Range ist nicht darin aufgetreten. Man verließ Drydens Manier, und das war allerdings eine Verbeßerung. Rowe war ein aufrichtiger Bewunderer Shakspeares, und seine bescheidne Verehrung dieses überlegnen Geistes ward ihm durch Rückkehr zur Natur und Wahrheit belohnt. Die Spuren der Nachahmung sind unverkennbar: in Jane Shore ist sogar die Rolle des Gloster geradezu aus Richard dem Dritten entlehnt. Ein kühner und kräftiger Geist war Rowe nicht, aber liebenswürdig gefühlvoll; er besaß Anlage, die sanfteren Rührungen zu erregen, und hat daher in seiner Schönen Büßenden, Jane Shore und Lady Jane Gray mit Erfolg weibliche Heldinnen und ihre Schwächen zum Gegenstande gewählt.

Addison, ein schöner Geist, aber durchaus kein Dichter, unternahm es, das englische Trauerspiel nach den vermeinten Regeln des guten Geschmacks zu reinigen. Von einem Kenner der Alten hätte man erwarten sollen, er würde sich den griechischen Mustern anzunähern gesucht haben. Ob er dieß beabsichtet, weiß ich nicht, aber gewiß ist es, daß nichts

weiter daraus geworden als ein Trauerspiel nach französischem Zuschnitt. Cato ist ein schwaches und frostiges Stück, fast ohne Handlung, ohne einen einzigen wahrhaft erschütternden Moment. Ein großes heroisches Gemälde hat Addison durch schüchterne Behandlung so in's Enge gezogen, daß er nun nicht einmal den Rahmen ohne fremde Einmischungen auszufüllen wußte. Er hat daher zu den hergebrachten Liebschaften seine Zuflucht genommen; wohl gezählt sind sechs verliebte Personen in dem Stück, Catos beide Söhne, Marcia und Lucia, Juba und Sempronius. Der gute Cato kann sich daher auch nicht enthalten, als ein sorgsamer Hausvater am Schluße zwei Heiraten zu stiften. Bis auf den Sempronius, den Bösewicht des Stücks, sind die Verliebten sämmtlich etwas pinselhaft. Cato, der das Ganze heben sollte, wird uns fast nicht handelnd gezeigt: es bleibt ihm nichts mehr übrig, als sich bewundern zu laßen und zu sterben. Man könnte meinen, der stoische Entschluß des Selbstmordes ohne Kampf und ohne Leidenschaft sei kein günstiger Stoff; aber im Grunde giebt es keine ungünstigen Stoffe, es kommt nur darauf an, jeden auf die rechte Art zu faßen. Addison ist durch die leidige Einheit des Ortes bewogen worden, den Cäsar, den einzigen würdigen Gegensatz zum Cato, wegzulaßen, und hierin hat es sogar Metastasio beßer getroffen. Die Sprache ist rein und einfach, aber ohne Schwung; der reimlose Jambe giebt dem Dialog mehr Freiheit und einen etwas weniger conventionellen Anstrich, als er in den französischen Trauerspielen hat; dagegen steht Cato diesen an gedrängter Beredsamkeit weit nach.

Addison nahm einen großen Anlauf, er brachte alle großen und kleinen Kritiker, Pope an ihrer Spitze, die ganze Miliz des guten Geschmacks unter die Waffen, um eine hohe

Erwartung von seinem mühsam zu Stande gebrachten Stücke zu erregen. Cato wurde denn auch allgemein als ein Meisterwerk ohne Gleichen gelobpreist. Und worauf gründeten sich diese ungemeßnen Ansprüche? Etwa auf die Regelmäßigkeit der Form? Diese war von den französischen Dichtern seit beinahe einem Jahrhundert beobachtet worden, und sie hatten ungeachtet dieses Zwanges oft eine weit stärkere pathetische Wirkung erreicht. Oder auf die politischen Gesinnungen? Aber in einem einzigen Gespräche des Brutus und Cassius bei'm Shakspeare ist mehr Römersinn und republikanische Energie, als in dem ganzen Cato.

Ich bezweifle, daß dieses Stück jemals einen tiefen und mächtigen Eindruck hat hervorbringen können; aber dessen Ansehen hat allerdings einen nachtheiligen Einfluß auf die fernere Bearbeitung des Trauerspiels in England gehabt. Das Beispiel des Cato und die immer häufiger werdenden Uebersetzungen französischer Trauerspiele konnten zwar den Glauben an die Unverbrüchlichkeit der Regeln nicht allgemein machen; aber die Rücksicht darauf beunruhigte doch das Gewißen der dramatischen Dichter, und sie machten daher nur einen äußerst schüchternen Gebrauch von den Vorrechten, die ihnen Shakspeare hinterlaßen hatte. Diese Vorrechte waren freilich von der andern Seite zugleich Aufgaben: es gehört eine außerordentliche Meisterschaft dazu, um so große Massen, wie jener zusammenzufaßen pflegte, mit Einfachheit und Klarheit zu ordnen: man bedarf mehr Zeichnung und Perspektive zu einer weitläuftigen Fresco-Malerei, als zu einem kleinen Oelgemälde. Daß man der Einmischung komischer Scenen entsagte, wenn man ihren ironischen Zweck nicht mehr verstand, daran that man ganz Recht; Southern hat es noch in seinem Oroonoko versucht, es ist aber auch verkehrt genug

ausgefallen. Bei der in England so allgemeinen Kenntniß und Bewunderung der Alten hätte man erwarten sollen, daß Jemand eine wahre Nachbildung der griechischen Tragödie versucht hätte; es ist aber durchaus keine zum Vorschein gekommen, in der Wahl und Behandlung der Stoffe zeigt sich vielmehr eine unläugbare Verwandtschaft mit den Franzosen. Einige in andern Gattungen geschätzte Dichter, Young, Thomson, Glover, haben Trauerspiele geschrieben, aber kein einziger hat wahren Beruf dazu gezeigt.

Man hat dann und wann zum bürgerlichen Trauerspiel seine Zuflucht genommen, um der Unfruchtbarkeit der Einbildungskraft aufzuhelfen; allein der vorwaltende und ausschließliche moralische Zweck ist ein Löschungsmittel für die ächte poetische Begeisterung. Es hat daher bei wenigen Versuchen sein Bewenden gehabt. Der Kaufmann von London und Der Spieler sind die einzigen Stücke dieser Gattung, die einen bedeutenden Ruf, sogar im Auslande, erlangt haben. Der Kaufmann von London wird dadurch merkwürdig, daß Diderot und Lessing ihn als ein nachahmungswürdiges Muster anführen. Lessingen konnte dieser Irrthum nur in der Lebhaftigkeit seiner Polemik gegen den conventionellen tragischen Ton entschlüpfen. Denn in der That muß man sich Lillos rechtliche Absichten gegenwärtig erhalten, um den Kaufmann von London nicht eben so lächerlich zu finden, als er trivial ist. Wer so gar keine Welt- und Menschen-Kenntniß besitzt, sollte sich nicht zum öffentlichen Sittenlehrer aufwerfen. Man könnte aus diesem Stück eine ganz entgegengesetzte Lehre ziehen als die, welche der Verfaßer bezweckt, nämlich man müße die jungen Leute zeitig mit liederlichen Mädchen bekannt machen, damit sie nicht für die erste, die ihnen Schlingen legt (was ja doch nicht zu vermeiden steht),

eine unerhörte Leidenschaft faßen, und dadurch zum Stehlen und Morden gebracht werden mögen. Uebrigens finde ich es nicht Recht, daß der Galgen erst im letzten Auftritte sichtbar wird; ein solches Stück sollte immer mit einem Richtplatze im Hintergrunde aufgeführt werden. In Absicht auf die hieraus zu ziehende Erbauung würde ich aber die Armen-Sünder-Geschichten vorziehen, die man in England bei Hinrichtungen zu drucken pflegt: sie enthalten wenigstens wahre Thatsachen statt ungeschickter Erdichtungen.

Garricks Erscheinung macht Epoche in der Geschichte des englischen Theaters, weil er sein Talent hauptsächlich den großen Rollen Shakspeares widmete, und auf die steigende Bewunderung für diesen Dichter seinen eignen Ruhm baute. Bisher hatte man Shakspeare nur in verstümmelten und entstellenden Bearbeitungen auf die Bühne gebracht. Garrick kehrte im Ganzen zu den wahren Originalen zurück; jedoch erlaubte auch er sich noch sehr unglückliche Veränderungen. Mir scheint bei'm Shakspeare durchaus keine Veränderung zuläßig, außer einigen geringen Auslaßungen, die der Zeitgeschmack fordert. Ohne Zweifel war Garrick ein großer Schauspieler: ob er Shakspeares Rollen immer ganz im Sinne des Dichters gefaßt, möchte ich selbst nach den lobpreisenden Beschreibungen seines Spiels bezweifeln. Indessen hat er einen edlen Wetteifer erregt, den Lieblingsdichter der Nation würdig darzustellen; dieß ist seitdem in England die höchste Aufgabe der Schauspieler geworden, und noch jetzt glänzen dort in diesem Fache berühmte Talente.

Warum ist aber dennoch diese erneuerte Bewunderung Shakspeares für die dramatische Poesie unfruchtbar geblieben? Weil man ihn zu sehr als ein einziges und unerreichbares Genie angestaunt hat, das der Natur Alles und der Kunst

Nichts verdanke. Was ihm gelungen, meinte man, sei beispiellos, und könne sich nicht wiederholen; ja man müße sich in dieselbe Region gar nicht einmal hinwagen. Hätte man ihn dagegen mehr aus dem künstlerischen Gesichtspunkte angesehen, so würde man gestrebt haben, die Grundsätze, wonach er seine Kunst ausübte, zu verstehn, und sie sich zu eigen zu machen. Ein Meteor erscheint, verschwindet, und läßt keine Spur zurück; die Bahn eines Himmelskörpers hingegen kann der Astronom nachzeichnen, um die Gesetze der allgemeinen Mechanik dadurch genauer zu erforschen.

Mit den neuesten dramatischen Hervorbringungen der Engländer bin ich nicht genugsam bekannt, um darüber im Einzelnen zu urtheilen. Daß aber die dramatische Kunst und der Geschmack des Publikums dort in einem großen Verfall sei, glaube ich schon aus folgender Erscheinung mit Sicherheit schließen zu können. Vor einer Anzahl Jahre fanden einige deutsche Schauspiele ihren Weg auf die englische Bühne, Schauspiele, die unter uns zwar bei der Menge beliebt sind, aber von den Verständigen gar nicht mit zur Litteratur gerechnet werden, und in denen ausgezeichnete Schauspieler sich fast schämen, Beifall einzuernten. Diese Stücke haben in England das außerordentlichste Glück gemacht, sie haben eigentlich, wie die Italiäner sagen, fatto furore, wiewohl die Kritiker nicht ermangelten, sich gegen ihre unter empfindsamer Heuchelei verkleidete Unsittlichkeit aufzulehnen. Aus der Armut unsrer dramatischen Litteratur begreift es sich, daß dergleichen Mißgeburten in Deutschland Eingang fanden; was läßt sich aber zur Entschuldigung dieses verkehrten Geschmacks anführen, wenn man solche Reichthümer besitzt und von so Hoch heruntersteigt wie die Engländer? Gewisse Schriftsteller sind an sich selbst gar nichts, sie sind bloße Krankheits-

Symptome ihres Zeitalters, und, hiernach zu urtheilen, muß man fürchten, daß in England weichliche Sentimentalität im Privatleben häufiger ist, als die bewundernswürdige politische Größe und Energie der Nation vermuthen läßt.

Möchten dort das romantische Drama und das große historische Schauspiel, diese wahrhaft einheimischen Gattungen, bald wieder belebt werden, und Shakspeare würdige Nachfolger finden, dergleichen Deutschland schon einige aufzuweisen hat!

Fünfunddreißigste Vorlesung.

Spanisches Theater. Dessen drei Perioden: Cervantes, Lope de Vega, Calderon. Vom Geist der spanischen Poesie überhaupt. Einfluß der National-Geschichte darauf. Form und verschiedne Arten der spanischen Schauspiele. Verfall seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts.

Die Reichthümer der spanischen Bühne sind bis zur Sprichwörtlichkeit angepriesen worden; auch ist es unter den italiänischen, französischen und englischen Dramatikern mehr oder weniger Sitte gewesen, aus dieser Quelle zu schöpfen, meistens ohne sie anzugeben. In den vorhergehenden Vorlesungen habe ich öfter Gelegenheit gehabt, dieß zu bemerken; meine Absicht konnte jedoch nicht sein, ein Verzeichniß des Entlehnten zu liefern, welches ziemlich stark ausfallen und nur mit vieler Mühe vollständig zu machen sein dürfte. Was den berühmtesten spanischen Dichtern abgeborgt ist, läßt sich leicht nachweisen; man hat aber auch die Schriftsteller vom zweiten und dritten Range nicht verschmäht, deren Werke außerhalb Spanien selten angetroffen werden. Sinnreiche Kühnheit mit leichter Klarheit in der Intrigue vereinigt, ist den spanischen Dramatikern so ausschließend eigen, daß ich mich berechtigt halte, wo ich sie in einem Lustspiele finde,

einen spanischen Ursprung zu vermuthen, wenn auch der Verfaßer selbst es nicht wußte, sondern ein Plagiat an einer nähern Quelle verübte. So gilt z. B. Der Bediente zweier Herren von Goldoni, ein unter seinen übrigen durch die belustigende Verwickelung sehr ausgezeichnetes Stück, für ein Original. Ein gelehrter Spanier hat mich versichert, daß er es als eine einheimische Erfindung kenne. Vielleicht hatte aber Goldoni dabei bloß eine ältere italiänische Bearbeitung vor Augen.

Durch das politische Uebergewicht Spaniens im sechszehnten Jahrhundert war die Kenntniß der spanischen Sprache in Europa sehr verbreitet worden. Noch in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts finden sich viele Spuren von Bekanntschaft mit der spanischen Litteratur in Frankreich, Italien, England und Deutschland; seitdem ist das Studium derselben überall mehr und mehr vernachläßigt worden, bis in Deutschland neuerdings wieder einiger Eifer dafür sich geregt hat. In Frankreich hat man durchaus keinen andern Begriff vom spanischen Theater als den, welchen man sich etwa aus Linguets Uebersetzungen bilden kann. Diese hat man wieder aus dem Französischen in's Deutsche übertragen, und mit andern nicht beßeren, unmittelbar nach den Originalen vermehrt. Die Uebersetzer haben aber ihre Wahl fast einzig auf das Fach der Intriguen-Lustspiele beschränkt, und, da doch sämmtliche spanische Schauspiele versificiert sind, einige Entremeses, Saynetes und die aus der neuesten Zeit ausgenommen, Alles in Prosa aufgelöst, Vieles nur auszugsweise gegeben, und es sich wohl gar zum Verdienst angerechnet, allen sogenannten poetischen Schmuck sorgfältig wegzuschaffen. Bei diesem Verfahren konnte nur das materielle Gerüste der ursprünglichen Werke übrig bleiben, das schöne Kolorit mußte

mit den Formen der Ausführung verloren gehn. Daß Uebersetzer, welche solchergestalt einen gänzlichen Mangel an Urtheil über dichterische Vorzüge beweisen, nicht das Vortrefflichste unter dem ganzen Vorrath ausgewählt haben werden, läßt sich leicht ermeßen. Auch macht diese Gattung, wiewohl sich in der Erfindung unzähliger solcher Intriguen, dergleichen andre Theater-Litteraturen kaum einige aufzuweisen haben, ein bewundernswürdiger Scharfsinn zeigt, dennoch keinesweges die schätzbarste Seite des spanischen Theaters aus, dessen Eigenthümlichkeit sich in der Behandlung wunderbarer mythologischer oder ritterlicher Fabeln, oder historischer Gegenstände weit glänzender offenbart.

Die von de la Huerta herausgegebene Auswahl in sechszehn Bänden unter dem Titel Teatro Hespañol, mit Einleitungen über die Verfaßer der Stücke und über die verschiednen Gattüngen versehen, kann selbst dem Kenner der Sprache keine umfaßende Bekanntschaft mit dem spanischen Theater verschaffen; denn seine Sammlung beschränkt sich ebenfalls fast ohne Ausnahme auf das Fach der Lustspiele in modernen Sitten; auch hat er keine Stücke aus der früheren Periode, von Lope de Vega oder dessen Vorgängern aufgenommen. Unter uns haben Blankenburg und Bouterweck (der erste in seinen Anmerkungen zu Sulzers Theorie der schönen Künste, der zweite in seiner Geschichte der spanischen Poesie) sich bemüht, die ältere Geschichte des spanischen Theaters aufzuklären, die ziemlich dunkel ist, ehe es eine rechte Gestalt gewann, und zu litterarischer Würde gelangte. Auch noch späterhin wurde erstaunlich vieles für die Bühne geschrieben, was nie im Druck erschienen, und also entweder ganz verloren gegangen oder nur handschriftlich vorhanden ist, da hingegen der umgekehrte Fall, daß man Stücke gedruckt

hätte, ohne sie auf die Bühne zu bringen, fast nie vorkommt. Eine genaue und vollständige kritische Geschichte des spanischen Theaters möchte daher nur in Spanien selbst ausgearbeitet werden können. Die Notizen der eben genannten deutschen Litteratoren sind nutzbar, wiewohl nicht von Irrthümern frei; in den Urtheilen über den poetischen Werth und in der ganzen Ansicht weiche ich gar sehr von ihnen ab.

Die ersten Fortschritte der dramatischen Kunst in Spanien fallen in die letzte Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, die Blüthe nimmt mit dem siebzehnten Jahrhundert zugleich ein Ende. Aus dem achtzehnten, seit dem Successionskriege, der überhaupt auf die spanische Litteratur einen bedeutenden nachtheiligen Einfluß gehabt zu haben scheint, wird wenig anzuführen sein, was nicht Verwilderung, Rückschritt, Beibehaltung der alten Observanz ohne Sinn, oder mittelmäßige Nachahmung des Ausländischen wäre. Die spanischen Gelehrten des letzten Menschenalters überheben sich zum Theil ihrer alten National-Dichter, das Volk hegt eine große Anhänglichkeit an sie, und in Mexico wie in Madrid werden ihre Stücke noch immer mit leidenschaftlichem Beifalle aufgeführt.

Die verschiednen Bildungs-Epochen der spanischen Bühne laßen sich mit dem Namen dreier berühmten Schriftsteller, des Cervantes, Lope de Vega, und Calderon, bezeichnen.

Die ältesten bedeutenden Nachrichten und Urtheile darüber finden sich in den Schriften des Cervantes, hauptsächlich im Don Quixote, in dem Gespräche mit dem Canonicus, in der Vorrede zu seinen späteren Schauspielen, in der Reise auf den Parnaß, dann auch an andern Stellen zerstreut. Er hatte in seiner Jugend noch die Anfänge der dramatischen Kunst in Spanien erlebt, die er in ihrer Dürftigkeit sowohl

an dichterischem Gehalt, als an theatralischer Ausschmückung, launig schildert.

Er war berechtigt, sich als einen der Stifter dieser Kunst anzusehen, denn ehe er durch seinen Don Quixote unsterblichen Ruhm erwarb, hatte er fleißig für die Bühne gearbeitet, und zwanzig bis dreißig Stücke von ihm, so nachläßig redet er davon, waren mit Beifall aufgeführt worden. Er machte damit keine höheren Ansprüche, ließ, nachdem sie ihre augenblickliche Bestimmung erreicht hatten, nichts davon drucken, und erst vor kurzem sind zwei dieser älteren Arbeiten herausgegeben worden. Das eine von diesen Schauspielen, vermuthlich das Früheste des Cervantes, Die Lebensart in Algier, el trato de Argel, trägt im Uebergewicht der Erzählung, in der Magerkeit des Ganzen und in der mangelnden Hervorhebung der Figuren und Situationen noch Spuren von der damaligen Kindheit der Kunst an sich. Das andre aber, Die Zerstörung von Numancia, steht ganz auf der Höhe des tragischen Kothurns, und ist durch die bewußtlose und ungesuchte Annäherung an die antike Größe und Reinheit eine merkwürdige Erscheinung in der Geschichte der neueren Poesie. Die Idee des Schicksals herrscht durchaus darin; die zwischen den Aufzügen auftretenden allegorischen Figuren leisten auf einem andern Wege ungefähr was der Chor in den griechischen Tragödien: sie lenken die Betrachtung und versöhnen das Gefühl. Eine große That des Heldenmuths wird vollbracht, das äußerste Leiden standhaft erduldet; aber es ist die That und das Leiden eines ganzen Volkes, dessen einzelne Mitglieder fast nur als Beispiele auftreten, während die römischen Helden als Werkzeuge des Verhängnisses erscheinen. Es ist darin, möchte ich sagen, ein spartanisches Pathos: alles Einzelne geht unter in dem Gefühle für das

Vaterland, und durch Beziehung auf den neueren Heldenruhm seines Volkes hat der Dichter die alte Geschichte mit der nächsten Gegenwart verknüpft.

Lope de Vega erschien und bemeisterte sich bald der Alleinherrschaft auf der Bühne, so daß sich Cervantes nicht neben ihm behaupten konnte. Doch wollte er seine auf früheren Beifall gegründete Ansprüche nicht ganz zurück nehmen, und ließ kurz vor seinem Tode, im Jahre 1615, acht Schauspiele und eben so viel kleinere Zwischenspiele drucken, weil er sie nicht nach Wunsch auf die Bühne hatte bringen können. Man hat sie allgemein tief unter seinen sonstigen prosaischen und poetischen Arbeiten gefunden; ihr neuerer Herausgeber meint sogar, sie seien Parodien und Satiren auf den verderbten Zeitgeschmack: aber man darf sie nur unbefangen lesen, um diese Hypothese abgeschmackt zu finden. Unter dieser Voraussetzung wären sie das Verfehlteste, was sich denken läßt. Einen solchen Zweck würde Cervantes ganz anders durch ein einziges Stück, aber dann auf eine durchaus nicht mißverständliche und sehr belustigende Art zu erreichen gewußt haben. Nein, es sollen Stücke in der Manier des Lope sein; gegen seine Ueberzeugung suchte sich Cervantes dem Hange seiner Zeitgenoßen durch buntere Mannichfaltigkeit, wunderbare Anlagen und Theaterstreiche zu fügen. Allein es scheint, er sahe die Oberflächlichkeit der Composition für die Hauptbedingung des Beifalls an; wenigstens ist sie meistens so locker und lose, daß in seinen prosaischen Werken von einem ähnlichen Leichtsinn nirgends ein Beispiel ist. Da er sich also zum Theil seiner eigenthümlichen Vorzüge entäußerte, so darf es uns nicht wundern, daß es ihm nicht gelang, den Lope auf dessen eignem Gebiet zu übertreffen. Zwar sind zwei von diesen Stücken, Die Christensklaven in

Algier, los baños de Argel, eine Umarbeitung jenes früheren, und Das Labyrinth der Liebe sogar in ihrer ganzen Anlage sehr zu loben; alle enthalten so viel schöne und geistreiche Züge, daß man, wenn man sie für sich allein betrachtet, auch ohne auf die Numancia Rücksicht zu nehmen, geneigt ist, die unter den spanischen Kritikern ziemlich allgemeine Meinung, Cervantes habe kein dramatisches Talent gehabt, für ein bloßes Vorurtheil zu halten. Vergleicht man sie aber nur mit den Stücken des Lope, oder vergegenwärtigt man sich die höheren Forderungen, wozu Calderon sein Publikum verwöhnte, so läßt sich dieß Urtheil bedingter Weise rechtfertigen. Man kann im Ganzen wohl eingestehen, daß sich der Geist dieses Dichters mehr zum Epischen, im weiteren Sinne für die erzählende Darstellungsform genommen, neigte, und daß die bescheidne Gelindigkeit, womit er die Gemüther anzuregen liebt, nicht zu der Benutzung des Augenblicks und raschen Gedrängtheit paßt, welche auf dem Theater einheimisch ist. Sieht man wieder auf das energische Pathos in der Numancia, so muß man es fast nur für zufällig halten, daß Cervantes sich dieser Gattung nicht ganz gewidmet, und darin Raum gefunden hat, alle Seiten seines erfinderischen Geistes zu entfalten.

Die Urtheile des Cervantes über die Schauspiele seiner späteren Zeitgenoßen sind auch eine von den überhörten Stimmen, welche sich in Spanien von Zeit zu Zeit erhoben, um auf Nachahmung der alten Klassiker zu dringen, während der National-Geschmack sich durchaus für das romantische Schauspiel in seiner kühnsten Form entschied. Cervantes war dabei aus begreiflichen Ursachen nicht ganz unparteiisch. Lope de Vega war ihm als dramatischer Schriftsteller nachgefolgt, und hatte ihn durch größere Fruchtbarkeit und glän-

zendere Effekte verdrängt; ein Umstand, der bei der Unzufriedenheit des Cervantes mit der Richtung des öffentlichen Geschmacks und der Verfaßung des Theaters in seinem höhern Alter allerdings in Anschlag gebracht werden muß. Dann, scheint es, war in seinem poetischen Gemüthe noch ein prosaischer Winkel übrig geblieben, von welchem aus er die Neigung zum Wunderbaren und die Kühnheit phantastischer Spiele, als der Wahrscheinlichkeit und Natur entgegen, verwarf; nach der Auctorität der Alten auf reinere Sonderung der Gattungen drang, da doch die romantische Kunst alle Elemente der Poesie in ihren Hervorbringungen zu verschmelzen sucht, wie er es selbst in seinen Romanen und Novellen that; und nicht weniger als wahre Verstöße gegen die Schicklichkeit den raschen Wechsel der Zeiten und Oerter rügte. Es ist merkwürdig, daß auch Lope seine Rechte verkannte, und eingestand, er schreibe seine Stücke gegen die ihm wohl bekannten Regeln, auf diese vielfältig angefochtene Art, nur um der Menge zu gefallen. Daß er diese besonders bedachte, hat allerdings seine Richtigkeit, jedoch bleibt er unter allen popularen und beliebten Theater-Schriftstellern, die je gelebt haben, einer der außerordentlichsten, und verdiente wohl von Cervantes, seinem Nebenbuhler und Gegner, in allem Ernste ein Wunder der Natur genannt zu werden.

Die über allen Glauben zahlreichen Stücke des Lope de Vega sind zum Theil nie gedruckt worden, und die Sammlung der herausgegebenen ist außer Spanien selten vollständig anzutreffen. Vermuthlich ist Vieles fälschlich auf seinen Namen geschoben worden, ein Mißbrauch, über den sich auch Calderon beklagt. Es ist mir nicht bekannt, ob Lope selbst irgendwo ein Verzeichniß der wirklich von ihm herrührenden Stücke giebt; am Ende hatte er wohl selbst viele davon

vergeßen. Indessen kann man durch Lesung einer geringen Anzahl es schon ziemlich weit in der Bekanntschaft mit diesem Dichter bringen, und darf nicht besorgen, das Ausgezeichnetste verfehlt zu haben, indem er in seinen einzelnen Hervorbringungen nicht durch Erschwingung ungewöhnlicher Höhen, oder Darlegung unbekannter Tiefen seines Gemüthes überrascht. Unstreitig erscheint dieser bald zu sehr vergötterte, bald zu sehr herabgewürdigte Vielschreiber hier im vortheilhaftesten Lichte, da das Theater zur Ablegung seiner drei Hauptfehler, Mangel an Zusammenhang, Weitschweifigkeit und unnütz ausgekramter Gelehrsamkeit, die beste Schule war. In einigen seiner Stücke, besonders den historischen, die sich auf alte Romanzen und Sagen gründen, z. B. Der König Wamba, Die Jugendstreiche des Bernardo del Carpio, Die Zinnen von Toro u. s. w. herrscht eine gewisse Rohheit der Darstellung, die aber gar nicht ohne Charakter ist, und absichtlich für die Gegenstände gewählt zu sein scheint; in andern, welche Sitten der damaligen Zeit schildern, z. B. Die muntre Toledanerin, Die schöne Häßliche, zeigt sich schon ein sehr gebildeter geselliger Ton. Alle enthalten neben wahrhaft interessanten Situationen unvergleichliche Späße, und vielleicht sind nur wenige darunter, mit denen man nicht, wenn sie gehörig bearbeitet und erneuert würden, noch heut zu Tage auf der Bühne eine große Wirkung hervorbringen könnte. Ihre Mängel sind ungefähr die nämlichen: verschwendete, nicht zu Rath gehaltene Erfindung und vernachläßigte Ausführung. Sie gleichen den Gruppen, die ein geistreicher Skizzist, ohne alle Vorbereitung, ohne sich nur die gehörige Zeit zu nehmen, auf das Papier hinkritzelt, wo ungeachtet dieses eilfertigen Leichtsinnes jeder Strich Leben und Bedeutung hat. Außer der sorgfältigen Bildung fehlt

es Lopes Werken nur an Tiefe, und an jenen feineren Beziehungen, welche eigentlich die Mysterien der Kunst ausmachen.

Wenn es bei dem Bisherigen, nämlich den Werken des Lope und seiner vorzüglicheren Zeitgenoßen, eines Guillen de Castro, Montalban, Molina, Matos-Fragoso u. a., ein Bewenden gehabt hätte, so müßte man an dem spanischen Theater mehr den großen Entwurf und die versprechenden Anlagen, als die reife Vollendung loben. Aber nun trat Don Pedro Calderon de la Barca auf, ein eben so fruchtbarer Kopf, eben so fleißiger Schriftsteller als Lope, nnd ein ganz andrer Dichter; ein Dichter, wenn je einer den Namen verdient hat. In weit höherem Grade erneuerte sich das Wunder der Natur, der enthusiastische Beifall, und die Beherrschung der Bühne. Die Lebensjahre des Calderon halten gleichen Schritt mit denen des siebzehnten Jahrhunderts; er war folglich sechszehn Jahr alt, als Cervantes, und fünf und dreißig, als Lope starb, den er fast um ein halbes Jahrhundert überlebte. Nach der Angabe seines Lebensbeschreibers hat Calderon über hundert und zwanzig Schauspiele geschrieben, über hundert geistliche allegorische Akte, hundert scherzhafte Zwischenspiele oder Saynetes, und eine Menge nicht dramatische Gedichte. (Diese Angaben sind vielleicht etwas rhetorisch zu nehmen. Die vollständigste und beste Ausgabe der Schauspiele, die von Apontes, enthält nur hundert und acht Stücke. Auf Verlangen eines großen Herrn gab Calderon noch kurz vor seinem Tode ein Verzeichniß seiner ächten Werke. Er nennt hundert und eilf Schauspiele; aber unter diesen sind beträchtlich mehr als drei, die sich nicht in der Sammlung von Apontes finden. Einige können zwar unter andern Titeln versteckt sein, z. B.

das Stück, welches Calderon selbst El Tuzani de la Alpujarra nennt, heißt in der Sammlung Amar despues de la muerte. Andre fehlen unläugbar, z. B. ein Don Quixote, auf den ich besonders neugierig sein würde. Nach manchen Spuren zu urtheilen, hatte Calderon eine große Verehrung vor dem Cervantes. Die Sammlung der Autos sacramentales enthält nur zweiundsiebzig, und mehrere giebt auch Calderon nicht an. Und dennoch legt er auf diese das größte Gewicht: ganz der Religion gewidmet, war er im Alter gegen die weltlichen Spiele seiner Muse gleichgültiger geworden, wiewohl er sie nicht verwarf, und noch immer fortfuhr dergleichen zu dichten. Es könnte ihm wohl wie einem unermeßlich Reichen ergangen sein, der bei einem allgemeinen Ueberschlag manche seiner Kapitale vergißt. Saynetes von Calderon sind mir nie zu Gesichte gekommen; ja ich finde nirgends eine Nachweisung, ob sie wirklich gesammelt und gedruckt worden.) Da er von seinem vierzehnten bis zum einundachtzigsten Jahre, in welchem er starb, dramatische Arbeiten geliefert, so vertheilen sie sich freilich auf einen großen Zeitraum; man darf nicht annehmen, daß er mit so übereilter Hast geschrieben wie Lope: es blieb ihm Muße genug, seine Plane reiflich zu überdenken, was er auch ohne Zweifel gethan hat. In der Ausübung mußte er durch die Uebung eine große Fertigkeit erlangen.

Unter diesem fast unübersehbaren Ueberfluß von Werken findet sich nichts auf's Gerathewohl Hingeworfne, Alles ist nach sichern consequenten Grundsätzen mit den tiefsten künstlerischen Absichten in vollkommner Meisterschaft ausgearbeitet. Dieß läßt sich nicht läugnen, wenn man auch Calderons reinen und hohen Stil des Romantisch-Theatralischen als Manier verkennt, und diese kühnen Flüge der Poesie bis an

die äußerste Gränze des Ersinnlichen für Verirrungen hält. Denn Calderon hat überall das, was seinen Vorgängern schon für Form galt, wieder zum Stoff gemacht, ihm konnte nirgends weniger als die edelste und feinste Blüthe genügen. Daher kommt es, daß er sich in manchen Ausdrücken, Bildern, Vergleichungen, ja selbst in manchen Spielen der Situation wiederholt, da er sonst zu reich war, um von sich selbst, geschweige von Andern, borgen zu dürfen. Die Erscheinung auf der Bühne ist ihm das Erste; aber diese sonst beschränkende Rücksicht wird bei ihm durchaus positiv. Ich weiß keinen Dramatiker, der den Effekt so zu poetisiren gewußt hätte, der zugleich so sinnlich kräftig und so ätherisch wäre.

Seine Schauspiele zerfallen in vier Hauptklassen: Darstellungen heiliger Geschichten aus der Schrift und Legende; historische; mythologische oder aus andern erdichteten Stoffen gebildete; endlich Schilderungen des geselligen Lebens in modernen Sitten.

Historisch im engern Sinne sind nur die auf einheimische Geschichte gegründeten Stücke. Die spanische Vorzeit hat Calderon oft sehr wahr ergriffen, sonst aber hatte er eine zu entschiedne, ich möchte sagen brennende Nationalität, um sich in irgend eine andre zu versetzen; höchstens in das, was sich zur Sonne hinneigt, den Süden und den Orient; aber nicht in das klassische Alterthum, noch auch in das nördliche Europa. Solche Stoffe hat er daher ganz phantastisch genommen, wie ihm überhaupt die griechische Mythologie ein liebliches Märchen und die römische Geschichte eine majestätische Hyperbel ist.

Doch müßen die heiligen Darstellungen gewissermaßen zu den historischen gerechnet werden, denn wiewohl mit reicher

Dichtung umgeben, wie dieß immer bei'm Calderon der Fall ist, drücken sie doch meistens den Charakter der biblischen Geschichte oder Legende sehr getreu aus. Indessen unterscheiden sich diese von den übrigen historischen durch die oft bedeutend hervortretende Allegorie, und durch den religiösen Enthusiasmus, kraft dessen der Dichter in den geistlichen Aufzügen, die zur Feier des Frohnleichnam-Festes bestimmt waren, das allegorisch dargestellte Universum gleichsam in purpurnen Liebesflammen glühen läßt. In dieser letzten Gattung bewunderten ihn seine Zeitgenoßen am meisten, und er legte selbst den höchsten Werth darauf. Allein ohne wenigstens einen davon in einer wahrhaft dichterischen Uebersetzung gelesen zu haben, würden sich meine Zuhörer gar keinen Begriff davon machen können; die Betrachtung dieser Akte würde eine schwierige Erörterung über die Zuläßigkeit der Allegorie in dramatischen Compositionen erfordern. Ich beschränke mich also auf seine nicht-allegorischen Schauspiele, die ich doch bei weitem nicht erschöpfend charakterisieren, sondern nur mit einigen allgemeinen Zügen schildern kann.

Unter der großen Menge sinnreicher und aufgeweckter Köpfe, welche durch den damaligen blendenden Glanz des Theaters zum Wetteifer in dieser Laufbahn hingerißen wurden, waren die meisten nur Calderons Nachahmer; wenige verdienen neben ihm genannt zu werden, wie Don Augustin Moreto, Don Francisco de Roxas, Don Antonio de Solis, der scharfsinnige und beredte Geschichtschreiber der Eroberung von Mexico, u. a. Die dramatische Litteratur der Spanier hat sogar einen königlichen Dichter aufzuweisen, nämlich Philipp den Vierten, Calderons großen Gönner und Bewunderer, dem man verschiedne namenlos mit der Ueberschrift

‚De un ingenio de esta corte‘ erschienene Stücke zuschreibt. (Dieser Monarch scheint in der That Sinn für die eigentliche Vortrefflichkeit seines Lieblingsdichters gehabt zu haben, den er als die schönste Zierde seines Hofes betrachtete. Er war so eingenommen für das nationale Schauspiel, daß er die Einführung der italiänischen Oper nicht gestattete, die damals schon an den europäischen Höfen allgemein das größte Glück machte. Ein Beispiel, welches verdient den deutschen Fürsten vorgehalten zu werden, die bis jetzt meistens durch Gleichgültigkeit gegen das Einheimische und Parteilichkeit für das Fremde Alles gethan haben, um die deutschen Dichter muthlos zu machen.) Alle damaligen dramatischen Schriftsteller schrieben in verwandtem Geist, es war eine wahre Kunstschule. Manche haben eigenthümliche Vorzüge, jedoch überflügelt Calderon sie alle an Kühnheit, Fülle und Tiefe: in ihm hat das romantische Schauspiel der Spanier den Gipfel der Vollendung erreicht.

Wir wollen versuchen, von dem Geist und der Form dieser von allen übrigen europäischen Hervorbringungen so weit abweichenden Dichtungen eine schwache Vorstellung zu geben. Wir müssen aber zu diesem Zweck auf den Charakter der spanischen Poesie überhaupt, und auf die historischen Umstände, die ihn bestimmt haben, einigermaßen eingehen.

Die Anfänge der spanischen Poesie sind sehr einfach: ihre beiden Grundformen waren die Romanze und das Lied, und es ist, als ob man überall die Accorde der Guitarre in diese ursprünglichen Nationalweisen einklingen hörte. Die Romanze, halb arabischen Ursprungs, war zuerst einfältige Heldensage; späterhin wurde sie eine sehr kunstreiche Gattung zu mannichfaltigem Gebrauch, in welcher aber immer der malerische Bestandtheil, zuweilen bis zur glänzendsten

Farbenpracht, vorwaltet. Das Lied hingegen, fast bildlos, drückte zarte Gefühle in sinnreichen Wendungen aus, es tändelt bis auf die Gränze hin, wo die Selbstbetrachtung, welche eine unaussprechliche Gemüthsstimmung in Gedanken zu verwandeln strebt, den Gedanken wiederum zur träumerischen Ahndung verflüchtigt. Die Liederformen wurden vermannichfaltigt, hauptsächlich durch Einführung dessen in die Poesie, was in der Musik die Variation leistet. Indessen konnten die reichen Anlagen der spanischen Sprache in diesen mehr zarten und kindlichen als hohen Gattungen sich nicht vollständig entfalten. Man nahm daher zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts die umfaßenderen Formen der itaiiänischen Poesie, Oktaven, Terzinen, Canzonen und Sonette in sie auf, und nun erst offenbarte sich's ganz, was die kastilianische Mundart, diese stolzeste Tochter der weltbeherrschenden lateinischen Sprache, an Würde, schöner Kühnheit und Bilderpracht zu leisten vermöchte. Sie ist weniger sanft als das Italiänische, wegen der Kehllaute und häufigen Endungen mit Konsonanten; aber sie tönt wo möglich noch voller aus der Brust, und füllt das Ohr mit reinem Metallklange. Die rauhe Kraft und Treuherzigkeit der Gothen war in ihr noch nicht ganz verschollen, als orientalische Einmischungen ihr einen wunderbaren Schwung gaben, und ihre in aromatischen Düften gleichsam berauschte Poesie über alle Bedenklichkeiten des nüchternen Abendlandes hinweghoben.

Mit dem Thatenruhm dieses vor Alters so freien Heldenvolkes wuchs auch der Strom der dichterischen Begeisterung, angeschwellt von einem stolzen Bewußtsein. Die Spanier spielen in der Geschichte des Mittelalters eine glorreiche Rolle, welche der neidische Undank der neueren Zeit allzu sehr vergeßen hat. Als eine verlorne Vorwacht des bedrohten

Europa gegen die Einbrüche der Alles überschwemmenden Araber, lagen sie auf ihrer pyrenäischen Halbinsel wie im Felde, ohne fremden Beistand, zu immer erneuerten Kämpfen bereit. Die Gründung ihrer christlichen Königreiche, Jahrhunderte hindurch, von der Zeit an wo die Abkömmlinge der Gothen, in die nördlichen Gebirge zurückgedrängt, aus diesem Zufluchtsort wieder hervortraten, bis zur gänzlichen Verdrängung der Mauren aus Spanien, war ein einziges langes Abenteuer; ja die Rettung des Christenthums in diesem Lande gegen solche Uebermacht schien das Wunderwerk einer höheren als bloß menschlichen Lenkung zu sein. Gewöhnt immer zugleich für seine Freiheit und für seine Religion zu fechten, schloß sich der Spanier mit feuriger Inbrunst an diese an, als ein mit edlem Blut theuer erkauftes Erwerbniß. Jede gottesdienstliche Tröstung war ein Lohn vergoßnen Heldenschweißes, jede Kirche konnte er als eine Trophäe seiner Ahnen betrachten. Treu seinem Gott und seinem König bis auf den letzten Blutstropfen, unverbrüchlich auf seine Ehre haltend, stolz, aber demüthig vor allem Heiliggeachteten, ernst, mäßig, sittig war der alte Kastilier; und nun spotte man des biederherzigen Volkes, das den geliebten Degen, das Werkzeug seines hohen Berufs, auch hinter dem Pfluge abzulegen sich nicht entschließen konnte.

Die so genährte Kriegslust, den Unternehmungsgeist ihrer Unterthanen benutzten die Monarchen Spaniens zu Ende des fünfzehnten und im sechszehnten Jahrhundert, die Spanier zum herrschenden Staate Europas zu machen, während sie im Innern ihre politische Freiheit einbüßten. Die arglistige und tyrannische Politik Philipps des Zweiten hat unverschuldeter Weise den Haß der Ausländer auf sie gezogen. Der Macchiavellismus der Fürsten und Volksführer in Italien

war allgemeiner Charakter, dieselbe Tücke und Ränkesucht hatte alle Stände angesteckt; in Spanien fällt er bloß den Regierenden zur Last, wie auch die religiösen Verfolgungen, die hier nie oder selten als Ausbrüche allgemeiner Volkswuth vorgegangen sind. Der Spanier erlaubte sich nicht, die Handlungsweise seiner geistlichen und weltlichen Obern zu prüfen, führte bieder und tapfer, wie ehemals seine Vertheidigungskriege, ihre Kriege des Angriffs und der Herrschsucht. Persönlicher Ruhm, vermeinter Eifer für die Religion verblendete sie über die Gerechtigkeit ihrer Sache. Beispiellose Unternehmungen waren mit Glück vollführt, eine neu entdeckte Welt jenseit des Oceans war durch eine Handvoll verwegner Abenteurer unterjocht worden; einzelne Thaten der Grausamkeit und Habsucht hatten den Glanz des besonnensten Heldenmuthes befleckt; aber die Masse der Nation blieb rein von diesen Ausartungen. Nirgends hat der ritterliche Geist die politische Existenz des Ritterthums länger überlebt als in Spanien. Noch lange nachdem durch Philipps des Zweiten verderbliche Fehltritte das innere Wohlsein zugleich mit dem auswärtigen Einfluße tief gesunken war, pflanzte sich dieser Geist bis in die blühende Periode ihrer Litteratur fort, und drückte ihr unverkennbar sein Gepräge auf. Hier erneuerte sich bei weit höherer Geistesbildung in gewissem Grade jene glänzende Erscheinung des Mittelalters, wo Fürsten und Herrn die Kunst des Minne- und Helden-Gesanges übten, wo die Ritter, ihre Geliebte neben der Andacht zum heiligen Grabe im Herzen, freudig auf die gefährlichsten Abenteuer zum gelobten Lande wallfahrteten, wo selbst ein löwenherziger König die zärtliche Laute zu Liebesklagen rührte. Die spanischen Dichter waren nicht, wie gewöhnlich in den übrigen Ländern Europas, Höflinge, Gelehrte, oder an ein bürger-

liches Gewerbe geheftet; meistens von edler Geburt, führten sie ein kriegerisches Leben. Das Bündniß des Degens und der Feder, die Uebung der Waffen und der edleren Geisteskünste, war ihre Losung. Schon Garcilaso, einer der Stifter der spanischen Poesie unter Karl dem Fünften, von den peruanischen Yncas abgestammt, von seiner lieblichen Muse nach Afrika begleitet, fiel vor den erstürmten Mauern von Tunis; Camoens, der Portugiese, segelte als Soldat in's entfernteste Indien, auf der Spur des glorreichen Weltentdeckers, den er besang; Don Alonso de Ercilla dichtete seine Araucana während des Krieges mit empörten Wilden, unter einem Zelt am Fuß der Cordilleras, oder in der von Menschen noch unbetretnen Wildniß, oder auf einem im Ocean umhergetriebnen Schiff; Cervantes erkaufte die Ehre, unter dem großen Johann von Oesterreich die Schlacht von Lepanto als gemeiner Krieger mitgestritten zu haben, durch den Verlust eines Armes und lange Gefangenschaft in Algier; Lope de Vega erlebte unter andern die Unfälle der unüberwindlichen Flotte; Calderon that Feldzüge in Flandern und Italien, unterzog sich als Ritter von Santiago seinen kriegerischen Pflichten, bis er in den geistlichen Stand trat, und so auch äußerlich beurkundete, wie die Religion die herrschende Triebfeder seines Lebens sei.

Wenn Religionsgefühl, biedrer Heldenmuth, Ehre und Liebe die Grundlagen der romantischen Poesie sind, so mußte sie in Spanien, unter solchen Auspicien geboren und herangewachsen, wohl den höchsten Schwung nehmen. Die Phantasie der Spanier war kühn wie ihre Thatkraft, kein geistiges Abenteuer schien ihr zu gefährlich. Schon früher hatte sich in den Ritterromanen die Vorliebe des Volkes für das ausschweifendste Wunderbare kund gegeben. Dieß wollten sie

auf der Bühne wieder sehen, und da nun ihre Dichter, ganz auf der Höhe der künstlerischen und geselligen Bildung stehend, es darnach umschufen, ihm eine musikalische Seele einhauchten, es ganz von grober Körperlichkeit gereinigt zu Farbe und Duft hinauf läuterten, so entsteht eben aus dem Kontrast des Stoffes und der Form ein unwiderstehlicher Reiz. Ihre Zuschauer glaubten einen Widerschein der schon halbverlornen welterobernden Größe ihrer Nation zu erblicken, wenn über die immer neue Dichtung alle Harmonie der mannichfaltigsten Silbenmaße, alle Zierlichkeit sinnreicher Spiele, alle Pracht der Bilder und Vergleichungen ausgegoßen war, die ihre Sprache nur aufbieten konnte. Die Schätze der entferntesten Zonen wurden, wie in der Wirklichkeit, zur Befriedigung des Mutterlandes herbeigeschafft, und man kann sagen, daß im Reiche dieser Poesie, wie in dem Reiche Karls des Fünften, die Sonne niemals untergieng.

Auch diejenigen Schauspiele Calderons in modernen Sitten, die am meisten zum Ton des gemeinen Lebens herabsteigen, feßeln durch irgend einen phantastischen Zauber, und können nicht ganz für Lustspiele im gewöhnlichen Sinne des Wortes gelten. Wir haben gesehen, daß die sogenannten Lustspiele Shakspeares immer aus zwei fremdartigen Theilen zusammengesetzt sind, dem komischen, welcher in englischen Sitten gehalten ist, weil die komische Nachahmung örtliche Bestimmtheit fordert, und dem romantischen, auf irgend einen südlichen Schauplatz hinaus verlegten, weil der einheimische Boden nicht dichterisch genug dazu war. In Spanien hingegen konnte das damalige nationale Costum noch von der idealen Seite gefaßt werden. Freilich wäre es nicht möglich gewesen, wenn Calderon uns in das Innere des häuslichen Lebens eingeführt hätte, wo Bedürfniß und Gewöhnung

meistens Alles zur alltäglichen Beschränktheit herabstimmt. Seine Lustspiele endigen, wie die der Alten, mit Heiraten; aber wie verschieden ist das, was ihnen vorhergeht! Dort werden zur Befriedigung sinnlicher Leidenschaften und selbstischer Absichten oft sehr unsittliche Mittel in Bewegung gesetzt, die Menschen stehen mit ihren Geisteskräften als bloß physische Wesen gegen einander, und suchen sich ihre Schwächen abzulauschen. Hier herrscht zuvörderst eine brennende Leidenschaftlichkeit, die immer ihren Gegenstand adelt, weil sie über alles Verhältniß mit irgend einem sinnlichen Genuße hinausgeht. Calderon stellt uns seine Hauptpersonen von beiden Geschlechtern zwar meistens in den ersten Aufwallungen der Jugend, und im noch zuversichtlichen Ehrgeiz des Lebengenußes dar, aber das Ziel nach dem sie ringen, bei dessen Verfolgung sie alles Uebrige in die Schanze schlagen, ist in ihrer Gesinnung mit keinem andern Gute vertauschbar. Ehre, Liebe und Eifersucht sind durchgängig die Triebfedern; aus ihrem gewagten, aber edlen Spiele geht die Verwicklung hervor und wird nicht durch schelmenhaften Betrug geflißentlich angezettelt. Die Ehre ist immer ein ideales Princip, denn sie beruht, wie ich anderswo gezeigt habe, auf jener höheren Sittenlehre, welche Grundsätze heiligt, ohne Rücksicht auf den Erfolg. Sie kann zur bloß geselligen Uebereinkunft in gewissen Meinungen oder Vorurtheilen herabsinken, zu einer Waffe der Eitelkeit; aber in jeder Entstellung wird man noch das Schattenbild einer erhabnen Idee darin erkennen. Wie Calderon die zarte Reizbarkeit des Ehrgefühls schildert, weiß ich kein treffenderes Sinnbild dafür, als die fabelhafte Sage vom Hermelin, einem Thierchen, das so sehr auf die Weiße seines Felles halten soll, daß es lieber, als sie zu beflecken, von den Jägern verfolgt, sich dem Tode über-

liefert. Dieß Ehrgefühl ist in den weiblichen Charakteren Calderons eben so mächtig, es beherrscht die Liebe, die nur neben, nicht über ihm stattfinden darf. Die Ehre der Frauen besteht nach der geschilderten Sinnesart darin, nur einen Mann von ganz unbefleckter Ehre lieben zu können, und mit völliger Reinheit zu lieben, keine irgend zweideutige Huldigung zu dulden, die der strengsten weiblichen Würde zu nahe tritt. Die Liebe fordert unverbrüchliches Geheimniß, bis eine gesetzliche Verbindung sie öffentlich zu erklären erlaubt. Schon dieß sichert sie vor der vergiftenden Beimischung der Eitelkeit, welche sich mit Ansprüchen oder zugestandnem Vorzug brüstet; sie erscheint dadurch als ein geheimes und um so heiliger gehaltnes Gelübde. Zwar ist in dieser Sittenlehre, der Liebe zu gefallen, List und Verstellung erlaubt, was sonst die Ehre verbietet; aber es werden dennoch in der Collision mit andern Pflichten, z. B. mit denen der Freundschaft, die feinsten Rücksichten beobachtet. Die immer rege, oft furchtbar ausbrechende Gewalt der Eifersucht, nicht wie die der Morgenländer auf den Besitz, sondern auf die leisesten Regungen des Herzens und auf die unmerklichsten Aeußerungen derselben, adelt die Liebe, weil dieses Gefühl, sobald es nicht ganz ausschließend ist, unter sich selbst herabsinkt. Oft löst sich die Verwirrung, welche der Zusammenstoß dieser insgesammt geistigen Triebfedern gestiftet, in Nichts auf, und dann ist die Katastrophe wahrhaft komisch; zuweilen nimmt es aber auch eine tragische Wendung, und dann wird die Ehre ein feindseliges Schicksal für den, welcher ihr nicht Genüge leisten kann, ohne sein eignes Glück zu vernichten, oder sogar ein Verbrecher zu werden.

Dieß ist der höhere Geist der Schauspiele, welche von den Ausländern Intriguen-Stücke genannt werden; im Spa-

nischen heißen sie von der Tracht, worin man sie spielt, Lustspiele im Mantel und Degen, Comedias de capa y espada. Gewöhnlich haben sie keinen andern burlesken Theil als die Rolle des lustigen Bedienten, der unter dem Namen des Gracioso bekannt ist. Dieser dient meistens bloß dazu, die idealen Triebfedern, wonach sein Herr handelt, zu parodieren, welches er oft auf die zierlichste und geistreichste Weise thut. Selten wird er als wirksamer Hebel gebraucht, um durch seine Listen die Verwicklung zu stiften, in welcher man mehr den Witz des Zufalls bewundert. Andre Stücke heißen Comedias de figuron, die übrigen Bestandtheile sind gewöhnlich dieselben, nur ragt in der Zusammensetzung irgend eine in Caricatur gezeichnete Figur hervor. Manchen Schauspielen Calderons kann man den Namen Charakter-Stück nicht versagen, wiewohl man die feinste Charakteristik nicht von Dichtern einer Nation erwarten muß, welcher rege Leidenschaftlichkeit und schwärmende Phantasie zu den Tücken der lauschenden Beobachtung weder Muße noch Kaltblütigkeit genug laßen.

Eine andre Gattung seiner Stücke nennt Calderon selbst Festspiele, Fiestas. Sie waren zur Aufführung am Hofe bei feierlichen Gelegenheiten bestimmt; und wiewohl es dabei auf theatralischen Pomp, durch häufigen Decorations-Wechsel und sichtbar vorgehende Wunder angelegt ist, auch häufig Musik eingeführt wird, so könnte man sie doch poetische Opern nennen, d. h. Schauspiele, die durch den bloßen Glanz der Poesie das leisten, was in der Oper erst durch die Ausschmückungen der Maschinerie, der Musik und des Tanzes erreicht werden soll. Hier überläßt sich der Dichter ganz den gewagtesten Flügen seiner Phantasie, und seine Darstellung berührt kaum noch die Erde.

Sein Gemüth aber spricht sich am meisten in der Behandlung der religiösen Gegenstände aus. Die Liebe schildert er nur mit allgemeinen Zügen, er redet ihre dichterische Kunstsprache. Die Religion ist seine eigentliche Liebe, das Herz seines Herzens. Nur für sie erregt er die erschütterndsten bis in die innerste Seele dringenden Rührungen. Bei bloß weltlichen Begebenheiten scheint er dieß vielmehr nicht gewollt zu haben. Sie sind ihm, wie trübe sie auch an sich sein mögen, schon durch die religiöse Ansicht bis zur Klarheit aufgehellt. Dieser Glückselige hat sich aus der labyrinthischen Wildniß der Zweifel in die Burgfreiheit des Glaubens gerettet, von wo aus er die Stürme des Weltlaufs mit ungestörter Seelenruhe ansieht und schildert; ihm ist das menschliche Dasein kein düstres Räthsel mehr. Selbst seine Thränen, wie die im Sonnenglanz blitzenden Thautropfen an einer Blume, spiegeln den Himmel in sich ab. Seine Poesie, was auch scheinbar ihr Gegenstand sein möge, ist ein unermüdlicher Jubel-Hymnus auf die Herrlichkeiten der Schöpfung; darum feiert er mit immer neuem freudigem Erstaunen die Erzeugnisse der Natur und der menschlichen Kunst, als erblickte er sie eben zum ersten Male in noch unabgenutzter Festpracht. Es ist Adams erstes Erwachen, gepaart mit einer Beredsamkeit und Gewandtheit des Ausdrucks, mit einer Durchdringung der geheimsten Naturbeziehungen, wie nur hohe Geistesbildung und reife Beschaulichkeit sie verschaffen kann. Wenn er das Entfernteste, das Größte und Kleinste, Sterne und Blumen zusammenstellt, so ist der Sinn aller seiner Metaphern der gegenseitige Zug der erschaffnen Dinge zu einander wegen ihres gemeinschaftlichen Ursprungs, und diese entzückende Harmonie und Eintracht des Weltalls ist ihm wieder nur ein Widerschein der ewigen Alles umfassenden Liebe.

Calderon blühte noch, als man sich in andern Ländern Europas schon stark zu dem manierierten Geschmack in den Künsten und zu den prosaischen Ansichten in der Litteratur neigte, die im achtzehnten Jahrhundert so allgemein einrißen. Er ist folglich als der letzte Gipfel der romantischen Poesie zu betrachten. Es ist in seinen Werken alle Pracht derselben verschwendet, so wie man bei einem Feuerwerke die buntesten Farben, die glänzendsten Lichter und wunderlichen Figuren der feurigen Springbrunnen und Kreiße für eine letzte Explosion aufzusparen pflegt.

Etwa ein Menschenalter nach dem Calderon mag das spanische Theater noch in demselben Sinne bearbeitet worden sein. Doch ist alles was aus dieser Zeit angeführt wird, nur Nachklang des Vorhergehenden, es ist nichts Neues, noch wahrhaft Eigenthümliches zum Vorschein gekommen, das nach dem Calderon genannt zu werden verdiente. Späterhin läßt sich eine große Unfruchtbarkeit spüren. Es sind einzelne Versuche gemacht worden, regelmäßige Trauerspiele zu liefern, versteht sich, nach französischem Zuschnitt. Sogar das deklamatorische Drama des Diderot hat Nachahmer gefunden. Ich erinnere mich, ein spanisches Schauspiel gelesen zu haben, dessen Zweck war, die Abschaffung der Tortur zu empfehlen. Welche Aufheiterung von einem solchen Werke zu erwarten steht, läßt sich ermeßen. Diejenigen Spanier, welche dem alten National-Geschmack abtrünnig geworden sind, machen viel Wesens von den prosaischen und moralischen Dramen des Moratin; allein wir finden keinen Grund, in Spanien zu suchen was wir zu Hause eben so gut, oder richtiger gesprochen, eben so schlecht haben können. Die Mehrheit der Zuschauer hat sich von diesen fremden Einflüßen ziemlich frei erhalten; als vor einer Anzahl Jahre ein schöner

Geist unternommen hatte, ein mit Recht bewundertes Stück des Moreto, El parecido en la corte, nach den drei Einheiten umzuarbeiten, gerieth das Parterre zu Madrid darüber in einen solchen Aufruhr, daß die Schauspieler es auf keine andre Weise zu besänftigen wußten, als indem sie das Stück in seiner ächten Gestalt auf den nächsten Tag ankündigten.

Wenn sich in einem Lande äußere Umstände, z. B. der Einfluß der Geistlichkeit, Censur-Zwang, selbst die eifersüchtige Wachsamkeit des Volkes auf die Beibehaltung der alten Sitten, der freien Einführung dessen widersetzen was in benachbarten Ländern für einen Fortschritt in der Geistesbildung gilt, so geschieht es oft, daß die beßeren Köpfe nach den verbotnen Früchten ungebührlich lüstern werden, und etwas Verkehrtes erst dann recht zu bewundern anfangen, wenn es anderswo schon wieder aus der Mode gekommen ist. Gewisse Geisteskrankheiten sind so epidemisch in einem Zeitalter, daß eine Nation niemals vor einem Anfalle davon sicher ist, bis man sie ihr inokuliert hat. Indessen sind die Spanier, wie es scheint, in Absicht auf die leidige Aufklärung des letzten Geschlechts mit den Windpocken abgekommen, während die entstellenden Blattergruben in den Zügen andrer Nationen nicht zu verkennen sind. In ihrer etwas insularischen Existenz haben sie das achtzehnte Jahrhundert verschlafen, und wie konnte man im Grunde seine Zeit beßer anwenden? Sollte die spanische Poesie im alten Europa oder in der andern Hemisphäre wieder aufwachen, so würde sie allerdings einen Schritt vom Instinkt zum Bewußtsein zu thun haben. Was sie bis jetzt aus angeborner Neigung geliebt, müßten die Spanier mit klarer Erkenntniß verehren lernen, und, unbekümmert um die dazwischen aufgekommene Kritik, aus Grundsatz im Geist ihrer großen Dichter zu schaffen fortfahren.

Sechsunddreißigste Vorlesung.

Anfänge des deutschen Theaters. Hans Sachs. Gryphius. Gottschedische Zeit. Schlechte Nachahmung der Franzosen. Lessing und Goethe. Uebersicht ihrer Werke.

In seiner gebildeten Gestalt ist das deutsche Theater weit jünger als irgend eins derer, wovon wir im Vorhergehenden gesprochen; wir dürfen uns also nicht wundern, daß der Vorrath unserer Litteratur an schätzbaren Original-Werken in diesem Fache auch weit geringer ist.

Seit nicht viel mehr als einem halben Jahrhundert, da nach der niedrigsten Ebbe des Geistes sich zuerst wieder beßere Bestrebungen hervorthaten, haben die Deutschen Riesenschritte gethan, und wenn die dramatische Kunst nicht mit gleichem Glücke, und ich setze hinzu, nicht mit gleichem Eifer angebaut worden, als andre Gattungen, so liegt es vielleicht mehr in manchen ungünstigen Umständen, als in dem Mangel an Talenten.

Die rohen Anfänge der Bühne sind in Deutschland eben so alt als in andern Ländern. (Die erste mir bekannte Erwähnung der sogenannten Mysterien oder geistlichen Vorstellungen in Deutschland findet sich im Eulenspiegel. Diesen

lustigen, aber etwas anstößigen Streich des weltberühmten Schalksnarren kann man nachlesen in der dreizehnten Historie: „Wie Eulenspiegel in der Ostermette ein Spiel machte, daß „sich der Pfaffe und seine Kellnerin mit den Bauern schlugen." Eulenspiegel soll gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts gelebt haben, die Aufzeichnung des Buches kann man jedoch wohl nicht über den Anfang des fünfzehnten hinaussetzen.) Das älteste Drama, das man noch schriftlich hat, ist von einem Nürnberger Hans Rosenpluet aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. Ihm folgten zwei fruchtbare Dichter, beide aus der freien Reichsstadt Nürnberg gebürtig, Hans Sachs und Ayrer. Unter den Werken des Hans Sachs finden sich eine große Menge Tragödien, Komödien, geistliche und weltliche Historien, bei denen immer der Herold den Prolog und Epilog spricht, ferner kurzweilige Fastnachtspiele. Alles dieses wurde, wie es scheint, nicht von Schauspielern, sondern von ehrsamen Bürgern, ohne alle theatralische Vorrichtung, zu einer erlaubten Gemüths-Ergötzung aufgeführt. Die Fastnachtspiele sind etwas derb, aber, so wie überhaupt die Schwänke, nicht selten sehr lustig; sie gehen oft in die tollsten Possen über, und mit der Begeisterung der Lustigkeit über die Gränzen der wirklichen Welt hinaus. Die Darstellung in allen diesen Schauspielen ist ehrlich nnd macht nicht viel Umschweife: die Personen, von Gott dem Vater an, sagen gleich gerade heraus, wie es ihnen um's Herz ist, und weswegen sie hereinkommen: sie gleichen den Figuren auf alten Bildern, denen beschriebene Zettel aus dem Munde gehn, ohne daß die Geberden den Sinn der Worte ausdrücken. Die Form nähert sich am meisten dem, was man anderswo Moralitäten nannte; es kommen häufig allegorische Personen vor. Die Umrisse der noch unmündigen

dramatischen Kunst sind schwach angegeben, aber doch nicht verzeichnet, und wenn man nur auf diesem Wege fortgeschritten wäre, so hätte sich etwas Eigenthümliches und Beßeres entwickeln müßen, als im siebzehnten Jahrhundert geschah.

In der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts kam die Poesie aus dem bürgerlichen Kreiße, auf den sie sich lange beschränkt hatte, wieder in die Hände der Gelehrten. Opitz, der als der Stifter ihrer neueren Form angesehen werden kann, hat einige Trauerspiele aus den Alten in Versen übersetzt, und Schäfer-Opern nach dem Italiänischen gedichtet; ich weiß nicht, ob irgend etwas für die Bühne. Auf ihn folgt Andreas Gryphius, unser erster namhafter dramatischer Schriftsteller. Er besaß einen gewissen Umfang litterarischer Kenntniß in seinem Fach, wie einige nachgeahmte und übersetzte Sachen beweisen: ein Stück aus dem Französischen, eins aus dem Italiänischen, ein Trauerspiel aus dem Niederländischen des Vondel, endlich eine Posse, Peter Squenz, eine Erweiterung des burlesken Trauerspiels Pyramus und Thisbe im Sommernachts-Traum von Shakspeare. Dieser war damals im Auslande sehr unbekannt; der gelehrte Morhof, der in der letzten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts schrieb, gesteht, er habe Shakspeares Werke niemals gesehen, wiewohl er Ben Jonson recht gut kennt. Noch gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts hat ein damals geschätzter und nicht verdienstloser Schriftsteller in einem eignen Aufsatze eine Vergleichung zwischen Shakspeare und Andreas Gryphius angestellt. Wir können hiebei kaum ernsthaft bleiben; die ganze Aehnlichkeit möchte darin bestehen, daß Gryphius gern Geister der Abgeschiednen auftreten läßt. Er scheint vielmehr den Niederländer Vondel hauptsächlich vor Augen gehabt zu haben, der unter seinen Landsleuten noch hochberühmt nur

‚der große Vondel' heißt, während jener der Vergeßenheit überantwortet wurde. Das Silbenmaß in Gryphius Schauspielen ist leider schon der Alexandriner, jedoch die Form noch nicht so enge wie die nachherige französische; der Schauplatz wechselt zuweilen, und die musikalischen, zum Theil allegorischen Zwischenakte, Reihen genannt, haben einige Aehnlichkeit mit den englischen Masquen. Sonst ist wenig Theater-Einsicht darin, und ich weiß nicht, ob diese Stücke wirklich auf die Bühne gebracht worden sind. Die Trauerspiele von Lohenstein, der nach dem Maßstabe alles Uebrigen den Marino in unsrer damaligen Litteratur vorstellen soll, gleichen im Zuschnitt denen des Gryphius, sind aber, ihre übrigen Fehler ungerechnet, von einer so endlosen Länge, daß schon deswegen ihre Aufführung sich gar nicht denken läßt.

Der Zustand des Theaters in Deutschland zu Ende des siebzehnten und im ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts, wofern es überhaupt eine andre Schaubühne gab, als Puppenspiele und herumziehende Possenreißer, war unstreitig eben so kläglich, als in allen andern Fächern. Man hat einen Maßstab dafür, wenn man bedenkt, daß Gottsched für den Wiederhersteller unserer Litteratur gelten konnte, Gottsched, dessen Schriften einem wäßerichten Tranke gleichen, von der Art, wie man ihn ehedem genesenden Kranken zu empfehlen pflegte, in der Meinung sie würden nichts Stärkeres vertragen können, wodurch aber ihr Magen nur noch mehr geschwächt ward. Auch mit dem Theater befaßte sich Gottsched vielfältig; in Verbindung mit einer gewissen Frau Neuber, die einer Schauspieler-Gesellschaft in Leipzig vorstand, schaffte er den Hanswurst ab, und sie beerdigten ihn feierlich mit großem Triumph. Gern will ich glauben, daß die Rollen des Hanswurst, die man jetzt nur noch aus den

Puppenspielen beurtheilen kann, nicht immer gleich geistreich aus dem Stegreife mögen ausgefüllt worden, daß zuweilen Plattheiten mögen mit untergelaufen sein; allein ohne Zweifel hatte Hanswurst auch so noch mehr Verstand in seinem kleinen Finger, als Gottsched in seinem ganzen Leibe. Hanswurst, als allegorische Person, ist unsterblich, und wenn man ihn noch so sicher begraben zu haben glaubt, so kommt er unversehens in irgend einer gravitätischen Amtskleidung wieder zum Vorschein.

Gottsched und seine Schule überschwemmten nun das deutsche Theater, welches forthin regelmäßig sein sollte, mit matten und weitschweifigen Uebersetzungen aus dem Französischen. Einige beßere Köpfe fiengen an für die Bühne zu arbeiten, aber statt wirklicher Original-Werke lieferten sie nur leidige Nachahmungen, und das Ansehen des französischen Geschmacks war so groß, daß das Manierierteste eben so wohl ergriffen wurde, als das Beßere. So dichtete z. B. noch Gellert Schäferspiele nach sehr schlechten französischen Mustern, worin rosenroth und apfelgrün bebänderte Schäfer und Schäferinnen sich allerlei fade und alberne Artigkeiten sagen.

Außer den französischen Lustspielen wurden die aus dem Dänischen übersetzten des Holberg mit großem Beifalle aufgeführt. Dieser Schriftsteller hat allerdings viel Verdienst. Seine Sittenschilderungen sind von großer örtlicher Wahrheit, seine Darstellungen der Verkehrtheit, Narrheit und Dummheit außerordentlich gründlich, an der Kraft der komischen Motive und Situationen fehlt es ihm nicht, nur von Seiten der Intrigue besitzt er wenig Erfindung. Die Ausführung geht allzu sehr in die Breite. Von der Feinheit seiner Scherze in ihrer Sprache rühmen die Dänen viel; unserm heutigen Geschmack ist die Gemeinheit seines Tones

anstößig, die in der niedrigen Sphäre, worin er sich bewegt, und wo unaufhörlich Ungewitter von Stockschlägen ausbrechen, natürlich sein mag. Man hat ihn neuerdings wieder aufzuführen versucht, meistens nicht mit sonderlichem Glück. Da sein Hauptverdienst in der freilich caricaturmäßigen Charakteristik besteht, so bedarf er guter komischer Schauspieler, um gehörig zur Erscheinung zu kommen.

Einige damalige Lustspiele in einheimischen Sitten von Gellert und Elias Schlegel sind nicht ohne Verdienst, nur haben sie den Fehler, daß in die Schilderungen der Narrheit und Dummheit die Langeweile mit hineingetragen ist, welche sie in der alltäglichen Wirklichkeit begleitet.

In einigen Trauerspielen nach französischen Vorbildern versuchten sich zuerst mit einigem Glück Elias Schlegel, dann Cronegk und Weiße. Ich weiß nicht, ob uns ihre Arbeiten in vortreffliche französische Verse übertragen, eben so frostig vorkommen würden, als im Deutschen. Es ist uns unleidlich, ellenlange Verse zu lesen, in denen sich die Schreibart fast gar nicht über eine wäßerichte Prosa erhebt; der wahrhaft dichterische Ausdruck ist seitdem erst im Deutschen erschaffen worden. Der Alexandriner, der in keiner Sprache ein gutes Silbenmaß sein kann, ist in der unsrigen doppelt steif und schwerfällig. Gotter hat, lange nachdem unsre Poesie wieder angefangen hatte, einen höheren Schwung zu nehmen, in Uebertragung französischer Trauerspiele den letzten Versuch gemacht, den Alexandriner zum tragischen Gebrauch zu adeln, und, wie mich deucht, durch sein Beispiel bewiesen, daß wir dieß ein für allemal aufgeben müßen. Um den Stelzengang der falschen tragischen Emphase zu parodieren, ist er hingegen vortrefflich; auch im Lustspiel, besonders in kleinen Nachspielen dürfte sein Gebrauch sehr zu empfehlen

sein. Jene früheren Trauerspiele nach französischem Zuschnitt, welche doch damals ungemeinen Beifall fanden, zeigen, welch geringes Gedeihen der Kunst auf dem Wege der knechtischen Nachahmung zu hoffen steht. Eine an sich schon enge Form hat doch da noch einige Bedeutung, wo sie sich unter dem Einfluße nationaler Sinnesart festgesetzt hat; auswärts auf Glauben angenommen, wird sie ganz und gar zum spanischen Mantel.

Also schlechte Uebersetzungen französischer Lust- und Trauerspiele, außerdem etwa Holberg und späterhin Goldoni, abwechselnd mit wenigen deutschen Nachahmungen von schwachem Gehalt und ohne eigenthümlichen Geist, dieß war das ganze Repertorium unsrer Bühne, als endlich nach einander Lessing, Goethe und Schiller auftraten, und das deutsche Theater aus seiner langen Mittelmäßigkeit retteten.

Lessing hat zwar durch seine früheren dramatischen Arbeiten der Zeit ebenfalls den schuldigen Tribut abgetragen. Seine jugendlichen Lustspiele sind ziemlich unbedeutend; sie verkündigen noch nicht den ausgezeichneten Kopf, der in so vielen Fächern Epoche machen sollte. Er hat verschiedne Trauerspiele nach den französischen Regeln entworfen, auch einzelne Scenen in Alexandrinern ausgeführt, aber keines zu Stande gebracht: es scheint, er hatte keine Leichtigkeit für eine so gebundne Versification. Noch seine Miß Sara Sampson ist weinerliches schleppendes bürgerliches Trauerspiel, wobei er unverkennbar besonders den Kaufmann von London als Muster vor Augen gehabt hat. Im Jahre 1767 gab ihm seine Verbindung mit einer Schauspieler-Gesellschaft in Hamburg und eine dramaturgische Wochenschrift, die er unternahm, nähere Veranlaßung, sich auf Kritik des Theaters einzulaßen. Er übte sie witzig und scharfsinnig aus, seine dreisten und in

Beziehung auf die damals allgemein geltende Meinung gewagten Angriffe waren besonders siegreich gegen die uns nur aufgedrungne Herrschaft des französischen Geschmacks im tragischen Fach. Er brachte es dahin, daß bald nach Bekanntmachung der Dramaturgie die Uebersetzungen französischer Trauerspiele und die deutschen in gleichem Zuschnitt von der Bühne verschwanden. Er sprach zuerst mit Nachdruck von Shakspeare, und bereitete dessen Erscheinung vor. Allein sein Glaube an den Aristoteles neben dem Einfluße, den Diderots Schriften auf ihn gehabt, brachte eine seltsame Mischung in seiner Theorie der dramatischen Kunst hervor. Er verkannte die Rechte der poetischen Nachahmung, und wollte im Dialog wie in allem eine bare Kopie der Natur, als ob diese in der schönen Kunst überhaupt zuläßig oder auch nur möglich wäre. Gegen den Alexandriner hatte er Recht, aber er wollte alle Versification abgestellt wißen; es gelang ihm nur allzu gut damit, und er ist Schuld daran, daß unsre Schauspieler in der Erlernung und im Vortrage der Verse so unglaublich zurückgekommen sind, und sich noch immer nicht wieder daran gewöhnen können. Er ist dadurch mittelbar auch Schuld an den platten Natürlichkeiten unsrer dramatischen Schriftsteller, welche der allgemeine Gebrauch der Versification etwas mehr würde im Zaum gehalten haben.

Lessing war nach seinem eignen Geständnisse kein Dichter und hat in seinem reiferen Alter nur wenig dramatische Arbeiten mühsam hervorgebracht. Minna von Barnhelm ist ein wahres Lustspiel der feineren Art, in der Form hält es die Mitte zwischen der französischen und englischen Weise, der Geist der Erfindung aber und der geschilderte gesellige Ton ist eigenthümlich deutsch. Alles ist sogar örtlich bestimmt, und die Anspielungen auf merkwürdige Zeitumstände

nach dem siebenjährigen Kriege trugen nicht wenig zu dem außerordentlichen Glücke bei, welches dieß Schauspiel damals machte. Der ernsthafte Theil ist nicht frei von witzelnder Ziererei im Ausdruck des Gefühls, und das Verhältniß der beiden Liebenden ist bis zur Peinlichkeit auf die Spitze gestellt. Die komischen Nebenfiguren aber sind mit drolliger Laune gezeichnet, und haben ein ächtdeutsches Gepräge.

Noch mehr Bewunderung als Minna von Barnhelm erwarb Emilia Galotti, ich weiß nicht ob mit vollkommnem Rechte. Das letztgenannte Werk ist vielleicht mit noch mehr Ueberlegung entworfen und mit noch mehr Fleiß ausgeführt als jenes; aber Minna von Barnhelm entspricht weit mehr dem ächten Begriffe des Lustspiels, als Emilia Galotti dem des Trauerspiels. Lessings Theorie der dramatischen Kunst hatte begreiflicher Weise einen weniger nachtheiligen Einfluß auf eine halb prosaische Gattung, als auf eine, die unvermeidlich unter sich selbst herabsinkt, wenn sie nicht den höchsten Schwung nimmt. Er hatte die Welt zu gut kennen gelernt, um wieder in den schleppenden und weinerlichen Predigerton zu verfallen, der in Miß Sara Sampson herrscht. Auf der andern Seite bewahrte ihn sein gesunder Sinn bei aller Bewunderung für Diderot vor dessen deklamatorischer Emphase, die ihren vornehmsten Nachdruck von Ausrufungszeichen und Gedankenstrichen entlehnt. Aber da er alle poetische Erhöhung des Dialogs entschieden verwarf, so konnte er diesen Manieren nicht entgehen, ohne in eine andre zu verfallen. Er übertrug die kalte und lauschende Beobachtung des Komikers in das tragische Gebiet; die Leidenschaften sind in der Emilia Galotti mehr scharfsinnig und witzig charakterisiert, als beredt ausgedrückt. In dem Glauben, das Schauspiel wirke am stärksten, wenn es täuschende Kopien

des Bekannten und nahe Liegenden darbietet, verkleidete Lessing eine alte, berühmte, unauslöschlich in die Weltgeschichte eingezeichnete That rauher Römertugend, die Ermordung der Virginia durch ihren Vater, unter erdichteten Namen in neu-europäische Verhältnisse und heutige Sitten. Aus der Virginia wurde eine Gräfin Galotti, aus dem Virginius Graf Odoardo, aus dem Appius Claudius ein italiänischer Prinz, aus dem unverschämten Diener seiner Lüste ein Kammerherr, u. s. w. Es ist nicht eigentlich ein bürgerliches Trauerspiel, sondern ein Hoftrauerspiel im Conversationstone, zu welchem für einige Rollen der Staatsdegen und Hut unter dem Arme eben so wesentlich gehört, als zu vielen französischen Lustspielen. Lessing hat die unentfliehbaren tyrannischen Gewaltstreiche der Decemvirn in den ruhmlosen Bezirk des Fürstenthums Massa-Carrara verpflanzen wollen; aber wie man sich mit wenigen Schritten aus einem so kleinen Gebiet fortmacht, so entschlüpft man auch mit einiger Ueberlegung gar leicht den mühsam angelegten Voraussetzungen des Dichters, worauf die ganze Nothwendigkeit der Katastrophe beruht. Die sichtbare Sorgfalt, Alles zu motivieren, fordert zu näherer Prüfung auf, wobei man durch keinen Zauber der Einbildungskraft gestört wird; und dieser Prüfung kann der innere Unzusammenhang in dem mit so ungemeinem Verstande herausgerechneten Drama nicht entgehen.

Es ist sonderbar, daß unter allen dramatischen Werken Lessings das letzte, Nathan der Weise, welches er bloß schrieb, wie er sagt, um den Theologen einen Possen spielen, als sein Eifer sich mit der Aufnahme des deutschen Theaters zu beschäftigen schon ziemlich erkaltet war, den ächten Kunstregeln am meisten gemäß ist. Eine merkwürdige Erzählung des Boccaz ist mit wunderbaren, jedoch nach den Zeitum-

ständen nicht unwahrscheinlichen Erfindungen eingefaßt; die erdichteten Personen sind um einen berühmten historischen Charakter her gruppiert, um den großen Saladin, der ganz der Geschichte gemäß gehalten ist; die Kreuzzüge im Hintergrunde, der Schauplatz zu Jerusalem, das Zusammentreffen verschiedner Nationen und Religions-Verwandten auf diesem morgenländischen Boden, das alles giebt dem Ganzen einen romantischen Anstrich, womit die jenem Zeitalter fremden Gedanken, die der Dichter seinem philosophischen Zwecke zu lieb sich erlaubt hat einzustreuen, einen zwar etwas gewagten, aber anziehenden Gegensatz bilden. Die Form ist freier und umfaßender als in den übrigen Stücken Lessings, sie ist beinahe die eines shakspeareschen Schauspiels. Er ist hier zum Gebrauch der vorhin verworfnen Versification zurückgekehrt; zwar nicht der Alexandriner, deren Abschaffung im ernsten Drama wir ihm auf alle Weise zu danken haben, sondern der reimlosen Jamben. Sie sind im Nathan oft hart und nachläßig gearbeitet, aber wahrhaft dialogisch, und ihr vortheilhafter Einfluß ist leicht zu spüren, wenn man den Ton des Stücks mit der Prosa seiner vorhergehenden vergleicht. Hätte die Entwickelung der Wahrheiten, welche Lessingen besonders am Herzen lagen, nicht zu viel Ruhe erfordert, wäre eine etwas raschere Bewegung in der Handlung, so wäre das Stück auch recht sehr dazu eingerichtet, auf der Bühne zu gefallen. Daß Lessing, wiewohl ein so selbständiger Geist, dennoch seine früheren dramatischen Grundsätze gewissermaßen von der allgemeinen Neigung des Zeitalters überkommen hatte, schließe ich daraus, daß er mit seinem Nathan weit weniger Nachfolge fand, als mit der Emilia Galotti. Unter den auffallenden Nachahmungen des Stils der letzten will ich nur Julius von Tarent erwähnen.

Als einen Schüler Lessings muß man Engel ansehen. Seine kleinen Nachspiele in lessingischer Manier sind ganz unbedeutend, aber seine Mimik zeigt, wohin die Theorie seines Meisters führt. Dieses Buch enthält manches Brauchbare über die ersten Elemente der Geberdensprache; der Hauptirrthum des Verfaßers war, daß er es für eine vollständige Mimik hielt, wiewohl er darin durchaus nur vom Ausdrucke der Leidenschaften handelt, und keine Silbe über Charakter-Darstellung sagt. Ferner räumt er dem Begriffe des Tragischen und Komischen in seiner Schauspielkunst nirgends eine Stelle ein, und daß er das Idealische jeder Art verwirft, nur bare Kopie der Natur verlangt, das versteht sich von selbst. (Unter anderm äußert Engel, weil die Sprache des Euripides, des spätesten und nach seiner Meinung des vollkommensten griechischen Tragikers, weniger Schwung und Erhebung habe, als die seiner Vorgänger, so sei zu vermuthen, die Griechen, wenn sie die Tragödie ferner vervollkommt hätten, würden noch einen Schritt weiter gegangen sein und den Versen gänzlich den Abschied gegeben haben. So durchaus verkannte Engel den Geist der griechischen Kunst! Die allerdings im Euripides zu spürende Annäherung an den Ton des gewöhnlichen Lebens verkündigt eben den Verfall und bevorstehenden Untergang der Tragödie; aber selbst im Lustspiel haben sich die Griechen nie zum Gebrauch der Prosa entschließen mögen.)

Je mehr ich mich der neuesten Zeit nähere, desto mehr sei es mir erlaubt, meine Bemerkungen auf das Allgemeine zu richten, und mich nicht auf die Beurtheilung von Werken noch lebender Schriftsteller einzulaßen, mit denen ich zum Theil in Verhältnissen der Freundschaft oder Gegnerschaft gestanden habe. Doch darf ich wohl von der dramatischen

Laufbahn Goethes und Schillers, zweier Männer, auf welche unsre Nation stolz ist, und im vertrauten Umgange mit denen ich oft meine Gedanken über die Kunst berichtigt habe, mit der Offenheit reden, welche ihres großen uneigennützigen Strebens würdig ist. Die Verirrungen, welche sie, anfänglich noch in Mißverständnissen begriffen, veranlaßt haben, während sie immer reinerer Klarheit entgegen giengen, sind zum Theil schon in Vergeßenheit versunken oder werden es bald sein; ihre Werke werden dauern: wir haben darin wenigstens die Grundlage einer zugleich eigenthümlich deutschen und ächt künstlerischen dramatischen Schule.

Kaum hatte Goethe im Werther gleichsam eine Erklärung der Rechte des Gefühls gegen den Zwang der gesellschaftlichen Verhältnisse aufgestellt, so protestierte er im Götz von Berlichingen durch die That gegen allen willkürlichen Regelnzwang, wodurch die dramatische Poesie eingeengt worden war. Man sieht in diesem Schauspiele nicht Nachahmung Shakspeares, sondern die durch einen genialischen Schöpfer in einem verwandten Geiste angeregte Begeisterung. Im Dialog setzte er Lessings Grundsätze der Natürlichkeit nur mit größerer Kühnheit durch, denn außer dem Versbau und allem erhöhenden Schmuck, verwarf er auch die Gesetze der schriftlich aufgefaßten Sprache in einem Grade, wie es vor ihm noch Niemand gewagt hatte. Er wollte durchaus keine dichterische Umschreibung, die Darstellung sollte die Sache selbst sein, und so ließ er täuschend genug, wenigstens für diejenigen, welche die geschichtlichen Denkmäler nicht kennen, worin unsre Altvordern selbst reden, den Ton eines entfernten Zeitalters hören. Die altdeutsche Treuherzigkeit hat er auf das rührendste ausgedrückt, die mit wenigen Strichen angedeuteten Situationen wirken unwiderstehlich, das

Ganze hat einen großen historischen Sinn, es stellt nämlich den Kampf einer abscheidenden und einer beginnenden Zeit vor, des Jahrhunderts der rauhen, aber kräftigen Unabhängigkeit, und des folgenden der politischen Zahmheit. Die Vorstellung auf der Bühne berücksichtigte der Dichter dabei gar nicht, schien ihrer Unzulänglichkeit vielmehr in jugendlichem Uebermuthe zu trotzen.

Ueberhaupt war es Göthen vor Allem darum zu thun, seinen Genius in seinen Werken auszusprechen, und neue poetische Lebensregung in die Zeit zu bringen; die Form galt ihm dabei gleich, wiewohl er meistens die dramatische vorzog. Zugleich war er indessen ein warmer Freund des Thaters, und arbeitete zuweilen nach dessen durch Gewohnheit und Zeitgeschmack bestimmten Forderungen, wenn er z. B. im Clavigo ein bürgerliches Trauerspiel in Lessings Manier lieferte. Dieses Stück hat überdieß noch den Mangel, daß der fünfte Aufzug nicht zu den übrigen paßt. In diesen hatte sich Goethe ziemlich genau an Beaumarchais Erzählung gehalten, die Katastrophe hat er hinzugedichtet, und wenn wir bemerken, daß sie gar sehr an die Beerdigung Ophelias und an das Zusammentreffen des Hamlet und Laertes an ihrem Grabe erinnert, so ist damit auch schon gesagt, wie sehr sie gegen den Ton und das Kolorit der übrigen absticht. In der Stella machte es Goethe mit der Geschichte des Grafen von Gleichen ungefähr so, wie es Lessing mit der Geschichte der Virginia gemacht hatte, aber es gerieth damit noch übler: jener Zug aus den Zeiten der Kreuzzüge ist rührend, treuherzig, sogar erbaulich; Stella kann nur der Empfindsamkeit verwöhnter Herzen schmeicheln.

Späterhin suchte er eine Ausgleichung zwischen seinen Kunstabsichten, und den üblichen dramatischen Formen, auch

den untergeordneten, zu finden, die er fast sämmtlich mit einzelnen Versuchen durchgegangen hat. In seiner Iphigenia drückte er den Geist der antiken Tragödie aus, wie er ihn besonders von Seiten der Ruhe, Klarheit und Idealität gefaßt hatte. Mit eben solcher Einfachheit, Gediegenheit und edlen Zierlichkeit dichtete er den Tasso, in welchem er eine historische Anekdote auf die allgemeine Bedeutung des Gegensatzes zwischen dem Hof- und Dichter-Leben wandte. Sein Egmont ist wieder ein romantisch historisches Schauspiel, dessen Stil zwischen seiner älteren Weise im Götz und Shakspeares Form in der Mitte schwebt. Erwin und Elmire und Claudine von Villa bella sind, möchte ich sagen, idealische Operetten, so leicht und luftig hingehaucht, daß sie durch musikalische Begleitung und Aufführung nur Gefahr laufen, schwerfällig und prosaisch zu werden; der edle und gehaltne Stil des Tasso im Dialog wechselt darin mit den zartesten Liederstimmen. Jery und Bätely ist ein reizendes Naturgemälde in schweizerischen Sitten, im Geist und der Form der besten französischen Operetten, Scherz, List und Rache dagegen eine wahre opera buffa voll italiänischer Lazzi. Die Mitschuldigen sind in bürgerlichen Sitten ein gereimtes Lustspiel nach den französischen Regeln. So weit trieb Goethe die Herablaßung, daß er eine Fortsetzung zu einem Nachspiele von Florian lieferte; so weit die Unparteilichkeit des Geschmacks, daß er einige Trauerspiele von Voltaire für die deutsche Bühne übersetzte. Goethes Worte und Rhythmen haben immer einen goldnen Klang, aber als Uebersetzungen können wir diese Arbeiten nicht für ganz gelungen halten; und man müßte es bedauern, wenn etwas gelungen wäre, das gar nicht hätte unternommen werden sollen. Man braucht nicht etwa Lessings Dramaturgie herbeizurufen, um diese auf

deutschem Boden unersprießlichen Erscheinungen zu bannen; Goethes eigne meisterliche Parodie des französischen Trauerspiels in einigen Scenen der Esther wird dieß weit ergötzlicher verrichten.

Der Triumph der Empfindsamkeit, eine höchst geniale Verspottung der eignen Nachahmer Goethes, neigt sich zur komischen Willkür und phantastischen Symbolik des Aristophanes; aber es ist ein züchtiger Aristophanes in feiner Gesellschaft und am Hofe. Weit früher hatte sich Goethe in einigen Schwänken und Fastnachtsspielen ganz die Manier unsers wackern Hans Sachs zu eigen gemacht.

Denselben freien und kräftigen Dichtergeist erkennt man unter allen diesen Verwandlungen wieder; worauf sich die homerischen Zeilen vom Proteus anwenden laßen:

Erstlich ward er ein Leu mit fürchterlich rollender Mähne,
Floß dann als Waßer dahin, und rauscht' als Baum in den Wolken.

Der jugendlichen Epoche gehört sein früh entworfner, aber erst spät erschienener Faust an, der auch in seiner neuesten Gestalt immer noch ein Bruchstück ist, und in dessen Natur es vielleicht lag, immer ein Bruchstück bleiben zu müßen. Es ist schwer zu sagen, ob man mehr zu der Höhe hinanstaunt, die der Dichter oft darin erschwingt, oder mehr an den Tiefen schwindelt, die sich vor unsern Blicken aufthun. Aber hier ist nicht der Ort, dieses labyrinthische und gränzenlose Werk, Goethes eigenthümlichste Schöpfung, überhaupt zu würdigen; wir haben es nur in dramatischer Hinsicht zu betrachten. Die wunderbare Volkssage vom Faust ist ein sehr theatralischer Stoff, und das Marionettenspiel, woraus Goethe nach Lessing *) den ersten Gedanken zu einem

*) Lessing hat die einzige Scene seines Entwurfs, die er mittheilt, nämlich wie Faust die bösen Geister citiert, um den schnellsten

Schauspiel hergenommen, entspricht dieser Erwartung selbst noch in den verstümmelten Auftritten und dürftigen Worten, womit es von unwißenden Puppenspielern vorgetragen wird. Goethes Darstellung, die sich in einigen Punkten genau an die Ueberlieferung hält, in andern aber sie gänzlich verläßt, geht nach allen Richtungen absichtlich über die Dimensionen der Schaubühne hinaus. Viele Scenen sind stehende Schilderungen von Fausts innern Zuständen und Stimmungen, Entwickelungen seiner Gedanken über die Unzulänglichkeit des menschlichen Wißens und über das unbefriedigende Looß der Menschheit in langen Monologen oder Gesprächen; andre Auftritte, wiewohl an sich äußerst geistreich und bedeutsam, haben den Schein der Zufälligkeit für den Gang der Handlung; viele sehr theatralisch gedachte sind nur flüchtig skizziert: es sind rhapsodische Bruchstücke ohne Anfang und Schluß, worin uns der Dichter einen überraschenden Anblick gönnt, und dann plötzlich wieder den Vorhang fallen läßt, da in einem dramatischen Gedicht, welches auf der Bühne mit sich fortreißen soll, die einzelnen Theile nach dem Bilde des Ganzen gegliedert sein müßen, so daß man sagen kann, jede Scene habe ihre Exposition, ihre Verwickelung und Auflösung. Einige Scenen, voll von der höchsten dramatischen Kraft und von zerreißendem Pathos, z. B. die Ermordung Valentins, und Gretchen und Faust im Kerker, beweisen, daß dem Dichter die populare Wirkung auch zu Gebote stand, und daß er sie nur umfaßenderen Absichten aufgeopfert hat.

zu seinem Dienst zu wählen, geradezu aus dem alten Stück entlehnt, welches den schönen Titel führt: Infelix prudentia oder Doctor Johannes Faustus. Schon Marlow hatte in England einen Faust gedichtet, der aber leider in Dodsleys Sammlung nicht wieder abgedruckt ist.

Er fordert oft die Einbildungskraft der Leser auf, ja er nöthigt sie, seinen fliehenden Gruppen zum Hintergrunde unermeßliche bewegliche Gemälde zu geben, die keine theatralische Kunst vor die Augen zu bringen vermag. Um Goethes Faust aufzuführen, müßte man Fausts Zauberstab und Beschwörungsformeln besitzen. Bei solcher Unfähigkeit zur äußern Darstellung ist dennoch aus dem seltsamen Werke erstaunlich viel für die dramatische Kunst, sowohl in der Anlage als Ausführung, zu lernen. In einem vermuthlich spät hinzugedichteten Prologe erklärt der Dichter, warum er, seinem Genius treu, sich nicht den Forderungen eines gemischten Haufens von Zuschauern fügen könne, und schreibt gewissermaßen dem Theater einen Scheidebrief.

Man muß wohl eingestehn, daß Goethe zwar unendlich viel dramatisches, aber nicht eben so viel theatralisches Talent besitzt. Ihm ist es weit mehr um die zarte Entfaltung als um rasche äußre Bewegung zu thun; selbst die milde Grazie seines harmonischen Geistes hielt ihn davon ab, die starke demagogische Wirkung zu suchen. Iphigenia auf Tauris ist zwar dem griechischen Geiste verwandter, als vielleicht irgend ein vor ihr gedichteteres Werk der Neueren, aber es ist nicht sowohl eine antike Tragödie, als Widerschein derselben, Nachgesang: die gewaltsamen Katastrophen jener stehen hier nur in der Ferne als Erinnerung, und Alles löst sich leise im Innern der Gemüther auf. Das stärkste erschütternde Pathos findet sich im Egmont, aber der Schluß dieses Trauerspiels ist ebenfalls ganz aus der äußern Welt in das Gebiet einer idealen Seelenmusik entrückt.

Daß Goethe bei dieser Richtung seiner dichterischen Laufbahn auf den reinsten Ausdruck seiner Begeisterung ohne irgend eine andre Rücksicht, und von Seiten der Kunst auf

Universalität der Studien, nicht den entscheidenden Einfluß auf die Gestalt unsers Theaters gehabt, den er hätte haben können, wenn er sich ihm wirklich ausschließend und unmittelbar widmen gewollt hätte, ist leicht zu begreifen.

Mittlerweile, kurz nach Goethes erster Erscheinung, hatte man gewagt, Shakspeare auf unsrer Bühne auftreten zu laßen. Die Wirkung war außerordentlich groß. Noch lebende Schauspieler erwarben die ersten Kränze des Ruhmes in diesen Darstellungen ganz neuer Art, und Schröder erreichte in einigen der berühmtesten tragischen und komischen Rollen Shakspeares vielleicht dieselbe Vollkommenheit, für welche Garrick vergöttert worden war. Das Ganze der Stücke kam indessen sehr unvollkommen zur Erscheinung: in schleppenden prosaischen Uebersetzungen, oft im bloßen Auszuge, mit entstellenden Veränderungen. Shakspeares einzelne Charaktere und Situationen hatte man bis auf einen gewissen Grad begriffen, aber noch nicht den Sinn seiner Composition.

Siebenunddreißigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Schiller. Ueberſicht ſeiner Werke. Schilderung des Einflußes von Goethe und Schiller. Ritter-Schauſpiele, rührende Dramen und Familien-Gemälde. Ausſichten für die Zukunft.

Unter dieſen Umſtänden trat Schiller auf, mit allen Anlagen ausgerüſtet, um zugleich auf die edleren Geiſter und auf die Menge ſtark zu wirken. Er dichtete ſeine früheſten Werke noch ſehr jung, unbekannt mit der Welt, die er zu ſchildern unternahm, und wiewohl ein ſelbſtändiger und bis zur Verwegenheit kühner Genius, dennoch von den eben erwähnten Vorbildern Leſſings, Goethes in ſeinen früheren Arbeiten, und Shakſpeares, wie er ihn ohne Kenntniß des Originals verſtehen konnte, mannichfaltig beherrſcht.

So entſtanden ſeine Jugendwerke Die Räuber, Cabale und Liebe, und Fieſco. Das erſte, wild und gräßlich wie es war, wirkte gewaltig, bis zu gänzlicher Verdrehung jugendlich ſchwärmender Köpfe. Die verfehlte Nachahmung Shakſpeares iſt nicht zu verkennen: Franz Moor iſt ein proſaiſcher Richard der Dritte, durch keine der Eigenſchaften geadelt, welche bei dieſem den Abſcheu mit Bewunderung miſchen. Cabale und Liebe kann ſchwerlich durch den über-

spannten Ton der Empfindsamkeit rühren, wohl aber durch peinliche Eindrücke foltern. Fiesco ist im Entwurf das verkehrteste, in der Wirkung das schwächste.

Ein so edler Geist konnte nicht lange in solchen Ausschweifungen beharren, wiewohl er dabei eines Beifalls genoß, der die Fortdauer der Verblendung verzeihlich gemacht haben würde. Er hatte die Gefahren der Rohheit und eines unbändigen Trotzes gegen alle mäßigende Zucht an sich selbst erprobt, und warf sich daher mit unglaublichen Anstrengungen und einer Art von Leidenschaft in die Bildung. Das Werk, welches diese neue Epoche bezeichnet, ist Don Carlos. Theilweise sehr tief in der Charakterzeichnung, kann es doch die alte sich brüstende Unnatür noch nicht ganz verläugnen, die nur in gewähltere Formen gekleidet ist. Die Situationen haben viel pathetische Kraft, die Anlage ist bis zur epigrammatischen Spitzfindigkeit verwickelt, aber seine theuer errungnen Gedanken über die menschliche Natur und die gesellschaftliche Verfaßung waren dem Dichter so werth, daß er sie ausführlich darlegte, statt sie durch den Gang der Handlung auszudrücken, und daß er seine Personen mehr oder weniger über sich selbst und die andern philosophiren ließ, wodurch der Umfang ganz über die dem Theater vorgeschriebnen Gränzen anschwall.

Historische und philosophische Studien schienen hierauf den Dichter eine Zeit lang der theatralischen Laufbahn zu entführen, zum Vortheil für seine Kunst, zu der er mit reifem und vielseitig bereichertem, und endlich über seine Zwecke und Mittel wahrhaft aufgeklärtem Geiste zurückkehrte. Er wandte sich nun ganz zum historischen Trauerspiel, und suchte mit Entäußerung seiner Persönlichkeit bis zu wahrhaft objectiven Darstellungen durchzudringen. Im Wallenstein hatte

er so gewißenhaft nach historischer Gründlichkeit gestrebt, daß er darüber des Stoffes nicht ganz Meister werden konnte, und eine Begebenheit von nicht großem Umfange ihm in zwei Schauspiele und einen gewissermaßen didaktischen Prolog zerfiel. In den Formen schloß er sich sehr an Shakspeare an, nur suchte er den Wechsel von Ort und Zeit mehr zu beschränken, um nicht der Einbildungskraft der Zuschauer zu viel zuzumuthen. Auch hielt er auf mehr durchgeführte tragische Würde, ließ keine geringen Personen auftreten, oder wenigstens nicht in ihrem natürlichen Tone reden, und verwies das Volk, hier das Heer, das Shakspeare so lebendig und wahr in den Hergang der öffentlichen Begebenheit eingreifen läßt, in das Vorspiel. Die Liebe zwischen Thekla und Max Piccolomini ist zwar eigentlich eine Episode, und trägt das Gepräge einer ganz andern als der sonst geschilderten Zeit, aber sie giebt zu den rührendsten Auftritten Anlaß, und ist eben so zart als edel gedacht.

Mit größerer Kunstfertigkeit und eben so großer Gründlichkeit ist Maria Stuart angelegt und ausgeführt. Alles ist weislich abgewogen; man kann einzelne Theile als beleidigend tadeln, z. B. das Gezänk der beiden Königinnen, die wilden Ausbrüche von Mortimers Leidenschaft und dergleichen: aber man wird schwerlich etwas verrücken können, ohne das Ganze in Unordnung zu bringen. Die Wirkung ist unfehlbar, Marias letzte Scenen sind wahrhaft königlich, religiöse Eindrücke sind mit ihrer würdigem Ernste angebracht, nur die vielleicht überflüßige Sorge, an der Elisabeth nach Marias Tode poetische Gerechtigkeit auszuüben, entläßt den Zuschauer etwas erkaltet.

An einem wunderbaren Stoffe, wie die Geschichte der Jungfrau von Orleans ist, glaubte Schiller sich mehr Frei-

heiten erlauben zu dürfen. Die Verknüpfung ist loser; die Scene mit dem Montgommery, eine epische Einmischung aus der Ilias, fällt aus dem Tone; bei der seltsamen und unbegreiflichen Erscheinung des schwarzen Ritters ist die Absicht des Dichters zweideutig; im Charakter des Talbot und manchen andern Theilen hat Schiller nicht glücklich mit Shakspeare gewetteifert; und ich weiß nicht, ob der aufgewandte Farbenzauber, der denn doch nicht so glänzend ist, als man sich's denken könnte, das darüber eingebüßte strengere Pathos vergütet. Die Geschichte der Jungfrau von Orleans ist auf's genaueste beurkundet, ihre höhere Sendung wurde von ihr selbst und großentheils von ihren Zeitgenoßen geglaubt, und brachte die außerordentlichsten Wirkungen hervor. Das Wunder konnte der Dichter dahingestellt sein laßen, wenn ihn der Zweifelgeist seiner Zeitgenoßen davon ablenkte, es für wahr zu geben; und das wahre schmachvolle Märtyrerthum der verrathnen und verlaßnen Heldin würde uns tiefer erschüttert haben, als das rosenfarb erheiterte, welches Schiller im Widerspruch mit der Geschichte ihr andichtet. Shakspeares wiewohl aus seinem nationalen Gesichtspunkte parteiische Darstellung ist dennoch weit historischer und gründlicher. Indessen bleibt das deutsche Stück immer eine schöne Ehrenrettung eines durch frechen Spott geschändeten Namens, und seine blendenden Effekte, durch den reichen Schmuck der Sprache unterstützt, verdienten ihm ein ausgezeichnetes Glück auf der Bühne.

Am wenigsten kann ich mit den Grundsätzen einverstanden sein, die Schillern bei der Braut von Messina geleitet haben, und die er in der Vorrede selbst erklärt. Doch die Erörterung darüber würde mich zu weit in das Gebiet der Theorie abführen. Es soll ein Trauerspiel in antiker

Form, aber von romantischem Gehalt sein. Eine ganz erdichtete Geschichte ist in einem so unbestimmten und von aller innern Wahrscheinlichkeit entblößten Costum gehalten, daß die Darstellung weder wahrhaft idealisch, noch wahrhaft natürlich, weder mythologisch, noch historisch ist. Die romantische Poesie sucht zwar das Entfernteste zu verschmelzen, allein geradezu unverträgliche Dinge kann sie nicht in sich aufnehmen: die Sinnesart der dargestellten Menschen kann nicht zugleich heidnisch und christlich sein. Die offenbaren Entlehnungen will ich nicht rügen: das Ganze ist aus zwei Hauptbestandtheilen zusammengesetzt, aus dem Bilde des Eteokles und Polynikes, die ungeachtet der Vermittlung ihrer Mutter Jokaste um den Alleinbesitz des Thrones streiten, und aus den zwei durch Eifersucht in der Liebe zum Brudermord getriebnen Brüdern in den Zwillingen von Klinger und im Julius von Tarent. Auch in der Einführung der Chöre, wiewohl sie viel lyrischen Schwung und schöne Stellen haben, ist der Sinn der Alten verfehlt: indem jedem der feindlichen Brüder ein eigner Chor parteisch anhängt, der sich mit dem gegenüberstehenden streitet, hören beide auf, ein wahrer Chor, d. h. über alles Persönliche erhabne Stimme der Theilnahme und Betrachtung zu sein.

Das letzte von Schillers Werken, Wilhelm Tell, ist meines Erachtens auch das vortrefflichste. Hier ist er ganz zur Poesie der Geschichte zurückgekehrt; die Behandlung ist treu, herzlich, und bei Schillers Unbekanntschaft mit der schweizerischen Natur und Landessitte von bewundernswürdiger örtlicher Wahrheit. Es ist wahr, daß er hierin an des unsterblichen Johannes Müllers sprechenden Gemälden eine herrliche Vorarbeit hatte. Im Angesichte von Tells Kapelle am Ufer des Vierwaldstätter-Sees, unter freiem Himmel, die

Alpen zum Hintergrunde, hätte diese herzerhebende, altdeutsche Sitte, Frömmigkeit und biedern Heldenmuth athmende Darstellung verdient zur halbtausendjährigen Feier der Gründung schweizerischer Freiheit aufgeführt zu werden.

Schiller war in der reifsten Fülle seiner Geisteskraft, als ihn ein unzeitiger Tod dahin raffte; bis dahin mußte eine längst untergrabne Gesundheit seinem mächtigen Willen immer noch gehorchen, und sich in ruhmwürdigen Anstrengungen vollends erschöpfen. Wie Vieles hätte er sonst noch leisten können, da er sich ausschließend dem Theater widmete, und mit jedem Werke an sichrer gewandter Meisterschaft zunahm! Er war im eigentlichen Sinne ein tugendhafter Künstler, der dem Wahren und Schönen mit reinem Gemüth huldigte, und dem rastlosen Streben darnach seine Persönlichkeit zum Opfer darbrachte, fern von kleinlicher Eigenliebe und selbst unter vortrefflichen Künstlern allzuhäufiger Eifersucht.

Es ist in Deutschland immer der Fall gewesen, daß die Erscheinung großer Original-Geister ein Heer von Nachtretern an's Licht brachte, und so haben denn auch Goethe und Schiller, großentheils ohne ihr Verschulden, viel Verfehltes und Ausgeartetes auf unsrer Bühne veranlaßt.

Götz von Berlichingen hat eine ganze Ueberschwemmung von Ritter-Schauspielen nach sich gezogen, in denen nichts historisch ist als die Namen und andre Aeußerlichkeiten, nichts ritterlich als die Helme, Schilde und Schwerter, nichts altdeutsch als vermeintlich die Rohheit, sonst die Gesinnungen eben so modern, als gemein. Aus Ritterstücken sind wahre Reiterstücke geworden, die zuletzt mehr von Pferden als von Menschen aufgeführt zu werden verdienen. Auch auf die, welche noch einigermaßen durch oberflächliche Erinnerungen

an die Vorzeit die Einbildungskraft ansprechen, läßt sich anwenden, was ich von einem der beliebtesten sagte:

Mit Harsthörnern und Burgen und Harnischen pranget Johanna;
Traun! mir gefiele das Stück, wären nicht Worte dabei.

Die beliebtesten Gattungen sind außerdem das Familiengemälde und das rührende Drama geworden, zwei Aftergattungen, von deren Begünstigung durch Lehre und Beispiel Lessing, Goethe und Schiller (die letzten durch ihre früheren Compositionen Stella, Clavigo, die Geschwister, Cabale und Liebe) nicht freigesprochen werden können. Ich will Niemanden nennen, aber einmal annehmen, zwei Schriftsteller von einigem Talent und theatralischer Einsicht hätten sich diesen Gattungen gewidmet, sie hätten beide das Wesen der dramatischen Poesie verkannt, und sich einen angeblich moralischen Zweck vorgesetzt; dem einen wäre aber die Sittlichkeit bloß unter der beschränkten Gestalt der Häuslichkeit, dem andern als Weichherzigkeit erschienen: was würde dieß für Früchte bringen, und wie würde sich endlich der Beifall der Menge zwischen diesen beiden Mitwerbern entscheiden?

Das Familiengemälde soll den alltäglichen Lebenslauf der mittleren Stände schildern. Die außerordentlichen Vorfälle, welche Intrigue hervorbringen, werden verbannt sein; um diesen Mangel an Bewegung zu decken, wird man zu ganz individueller Charakteristik seine Zuflucht nehmen, die ein geübter Schauspieler wohl zu einer gewissen Wahrheit aufstutzen mag, die aber an Aeußerlichkeiten klebt, so wie ein schlechter Porträtmaler durch Pockennarben und Warzen und durch die Art sich zu kleiden und das Halstuch zu knüpfen, die Aehnlichkeit zu erreichen sucht; die Motive und Situationen werden zuweilen launig und drollig, niemals aber wahrhaft lustig sein, weil die immer gegenwärtig er-

haltne prosaisch ernsthafte Absicht dieß verhindert. Die raschen Entscheidungen des Lustspiels endigen meistens vor dem Familienleben, das Alles zu alltäglichen Gewöhnungen festsetzt. Die Oekonomie poetisch zu machen, ist unmöglich: von einem glücklichen und ruhigen Hauswesen wird der dramatische Familienmaler eben so wenig zu sagen wißen, als der Geschichtschreiber von einem Staate bei innerm und äußerm Frieden. Er wird uns also durch die mit peinlicher Treue geschilderte Plage und Engigkeit des häuslichen Lebens interessieren müßen: Verdruß bei redlich geübter Amtspflicht, bei der Erziehung der Kinder, Zwistigkeiten zwischen Mann und Frau, an denen kein Ende abzusehen, schlechte Aufführung des Gesindes, vor allen Dingen aber Nahrungssorgen. Die Zuschauer verstehen solche Schilderungen nur allzu gut, denn jeder weiß, wo ihn der Schuh drückt; es kann ihnen recht heilsam sein, daß jeder einmal wöchentlich vor dem Schauplatz das Verhältniß seiner Ausgabe zu seiner Einnahme in Gedanken überschlägt; aber Gemüths-Erhebung und Erholung werden sie schwerlich dort schöpfen, denn sie finden auf der Scene eben das wieder, was sie vom Morgen bis in den Abend zu Hause haben.

Der rührende Dichter hingegen macht es ihnen desto leichter um's Herz. Seine allgemeine Lehre ist eigentlich, daß ein sogenanntes gutes Herz alle Fehltritte und Ausschweifungen wieder gut mache, und daß man es mit der Tugend nicht so strenge nach Grundsätzen zu nehmen habe. Laßt nur euren natürlichen Trieben freien Lauf, scheint er zu seinen Zuschauern zu sagen, seht wie allerliebst es meinen naiven Mädchen steht, Alles von sich zu bekennen. Weiß er nun durch schlaffe, mehr sinnliche als sittliche Rührungen zu bestechen, am Ende aber Alles fein auszugleichen, indem ir-

gend ein großmüthiger Wohlthäter eintritt und mit vollen Händen ausspendet, so gefällt es den verwöhnten Herzen außerordentlich; es ist ihnen zu Muthe, als hätten sie selbst edle Thaten verrichtet, ohne doch in ihre eigne Tasche zu greifen: Alles wird aus dem Beutel des freigebigen Dichters bestritten. Unstreitig wird also die rührende Gattung auf die Dauer über die ökonomische den Sieg davon tragen, und so ist es in Deutschland wirklich erfolgt. Was uns aber in diesen Dramen nicht nur als natürlich und erlaubt, sondern als sittlich und edel geschildert wird, das übersteigt alle Begriffe, und diese Verführung ist weit gefährlicher, als die der leichtfertigen Lustspiele, eben weil sie sich, ohne durch äußere Unanständigkeit abzustoßen, in noch unverwahrte Gemüther einschleicht, und die heiligsten Namen zum Deckmantel wählt.

Dieser sowohl poetische als sittliche Verfall des Zeitgeschmacks hat nun den Umstand zur Folge gehabt, daß die Schriftsteller, welche auf der Bühne am beliebtesten sind, nur um augenblicklichen Beifall buhlen, unbekümmert um das Urtheil der Kenner und um wahre Achtung; diejenigen aber, welche beides bei höheren Zwecken vor Augen haben, sich nicht entschließen können, sich nach den Forderungen der Menge zu bequemen, und wenn sie dramatisch componieren, auf die Bühne keine Rücksicht nehmen wollen. Daher bleiben sie denn mangelhaft in dem theatralischen Theile der Kunst, der nur durch Uebung und Erfahrung zur Meisterschaft gebracht werden kann.

Das Repertorium unsrer Schaubühne bietet daher in seinem armseligen Reichthum ein buntes Allerlei dar, von Ritterstücken, Familien-Gemälden und rührenden Dramen, welche nur selten mit Werken in größerem und gebildeterem

Stil von Shakspeare oder Schiller abwechseln. Dazwischen können wir die Uebersetzungen und Bearbeitungen der fremden Neuigkeiten, besonders der französischen Nachspiele und Operetten, nicht entbehren. Bei dem geringen Werth des Einzelnen lenkt sich die Schaulust bloß auf den flüchtigen Reiz der Neuheit, zu großem Nachtheil der Schauspielkunst, da eine Menge unbedeutender Rollen übereilt eingelernt werden müßen, um sogleich wieder vergeßen zu werden. Dazu kommt noch, um die Gemeinheit unsrer Theater beinahe unheilbar zu machen, die grundverkehrte Einrichtung von allem was auf das Schauspiel Bezug hat. Die Schauspieler-Gesellschaften sollten unter der Aufsicht von einsichtsvollen Kennern und Ausübern der dramatischen Kunst stehen, die nicht selbst Schauspieler wären. Engel hat eine Zeit lang dem berlinischen Theater vorgestanden, und die Augenzeugen versichern allgemein, daß er es zu einer ungewöhnlichen Höhe erhoben hatte. Was Goethe durch seine Leitung des weimarischen Theaters in einer kleinen Stadt und mit geringen Mitteln leistet, wißen alle Kenner. Seltne Talente kann er weder schaffen, noch belohnen, aber er gewöhnt die Schauspieler an Ordnung und Schule, wovon sie sonst meistens nichts wißen wollen, und giebt dadurch seinen Vorstellungen oft eine Einheit und Harmonie, die man auf größeren Theatern vermißt, wo jeder spielt, wie es ihm eben einfällt. Das mangelhafte Auswendiglernen, und die Unvollkommenheit des mündlichen Vortrags habe ich schon anderswo gerügt. Ich habe berühmte Schauspieler die Verse dergestalt verstümmeln hören, wie man es in Paris einem Anfänger nicht verzeihen würde. Ich weiß, daß man bei einem gewissen Theater, wenn man sich in der traurigen Nothwendigkeit befand, ein Stück in Versen aufzuführen, die Rollen als Prosa schrieb,

damit nur die Schauspieler durch Beobachtung des Silbenmaßes nicht in ihrer beliebten platten Natürlichkeit gestört würden. Wie viele „haarbuschige Gesellen“ (so nannte Shakspeare solche Leute) müßen wir ertragen, die dem Publikum schon einen Genuß zu gewähren glauben, wenn sie sich mit ihrer ungeschickten Person auf den Brettern spreizen, und dabei die Worte, die ihnen der Dichter zu sagen aufgegeben hat, bloß als ein nothwendiges Uebel betrachten. Unsre Schauspieler haben an sich ein weniger lebhaftes Bestreben zu gefallen, als die französischen. Durch die Errichtung der stehenden sogenannten National-Theater, womit man in einigen Hauptstädten etwas Gutes für das Gedeihen der Kunst geleistet zu haben vermeint, hat man vollends allem Wetteifer ein Ende gemacht. Man ertheilt den Schauspielern ausschließende Privilegien, man sichert ihnen lebenslängliche Gehalte zu: nun haben sie keine geschickteren Nebenbuhler mehr zu fürchten, sie hängen nicht von der wandelbaren Gunst der Zuschauer ab, und sind bloß darauf bedacht, ihre Stelle als eine Pfründe auf das bequemste zu benutzen. Auf diese Art sind die National-Theater eine wahre Verpflegungs-Anstalt für versauerte oder durch Trägheit vernachläßigte Talente geworden. Die Frage Hamlets in Betreff der Schauspieler „Werden sie rostig?“ ist immer an der Zeit, und leider muß man sie fast immer bejahend beantworten. Der Schauspieler, bei seinen zweideutigen Lebensverhältnissen, (die einmal nicht zu ändern sind, weil sie in der Natur der Sache liegen) bedarf einer gewissen leichtsinnigen Begeisterung für seine Kunst, um das Außerordentliche zu leisten. Er kann nicht leidenschaftlich genug nach rauschendem Beifall, nach Ruhm, nach jeder glänzenden Belohnung streben, die ihm unmittelbar für das Geleistete zu

Theil wird. Der Augenblick ist das Gebiet seiner Ernten, die Zeit ist sein gefährlichster Feind, weil er nichts Dauerndes aufzustellen vermag. Sobald die bürgerliche Aengstlichkeit, sich und Frau und Kindern ein mäßiges Auskommen zu sichern, sich seiner bemächtigt, so ist es um alle Fortschreitung geschehen. Wir wollen hiemit nicht sagen, daß man nicht für die spätere Lebenszeit verdienter Künstler sorgen solle. Aber man sollte den Schauspielern, die durch Alter, Krankheit oder andre Zufälligkeiten ihre Vorzüge eingebüßt haben, Gehalte geben, damit sie aufhören und nicht damit sie fortfahren zu spielen. Ueberhaupt sollte man den Schauspielern nicht einbilden, daß sie so wichtige und unentbehrliche Leute seien. Nichts ist seltner als ein wahrhaft großer Schauspieler; allein nichts ist häufiger als die Anlage, Rollen so leidlich auszufüllen, wie wir es gewöhnlich sehen: hievon kann man sich auf jedem Gesellschafts-Theater in einem einigermaßen geistreichen Cirkel überzeugen. — Endlich ist das bei uns bestehende Verhältniß zwischen den Theater-Direktionen und den Schriftstellern auch so nachtheilig wie möglich. In Frankreich und England hat der Verfaßer eines Stücks seinen bestimmten Antheil an dem Ertrage jeder Aufführung; dieß schafft ihm eine fortdauernde Einnahme, sobald sich einige Stücke von ihm mit Glück auf dem Theater erhalten. Fällt das Stück hingegen, so bekömmt er gar nichts. In Deutschland bezahlen die Theater-Direktionen die ihnen angetragnen Manuscripte im Voraus und auf ihre Gefahr mit einer gewissen Summe. Sie können dabei sehr in Schaden gerathen; macht das Stück hingegen ein außerordentliches Glück, so erhält der Verfaßer keine angemeßene Belohnung.

Die Bestrebungen der nicht unmittelbar für das Theater

arbeitenden Dichter gehen nach sehr verschiednen Richtungen auseinander; auch hier ist wie in andern Fächern eine Gährung der Begriffe sichtbar, die unserer Litteratur bei den Ausländern den Vorwurf der chaotischen Anarchie zuzieht, worin aber die Hinweisung auf ein noch unerreichtes höheres Ziel sichtbar ist.

Die tiefere Ergründung der Aesthetik hat bei den Deutschen, einem von Natur mehr spekulativen als praktischen Volke, dahin geführt, daß man Kunstwerke und besonders Tragödien nach mehr oder weniger mißverstandnen abstrakten Theorien ausgearbeitet hat, die dann natürlich auf dem Theater keine Wirkung machen können, ja überhaupt ganz unvorstellbar sind, und kein innres Leben haben.

Andre haben sich mit wahrem Gefühl den Geist der alten Tragiker angeeignet, und die schicklichste Auskunft gesucht, die einfachen gediegenen Kunstformen des Alterthums nach der Verfaßung unsrer Scene zu modificieren.

Wahrhaft ausgezeichnete Talente haben sich in das romantische Schauspiel geworfen, aber es meistens in einer Breite genommen, die nur dem Roman erlaubt ist, unbekümmert um die Zusammendrängung, welche die dramatische Form durchaus erheischt. Oder sie haben auch von den spanischen Schauspielen nur die musikalisch phantasierende und malerisch gaukelnde Seite ergriffen, ohne die feste Haltung, die drastische Kraft und die theatralische Wirkung.

Welchen Weg sollen wir nun einschlagen? Sollen wir uns wieder an die längst verbannte Form des französischen Trauerspiels zu gewöhnen suchen? Eine wiederholte Erfahrung hat bewiesen, daß es durch die Weise der Uebersetzung und den Ton der Aufführung so modificiert, wie es unvermeidlich modificiert werden muß, selbst unter den Händen

eines Goethe oder Schiller kein sonderliches Glück machen kann.

Das den Griechen auf ächtere Weise nachgebildete Trauerspiel ist unsrer Sinnesart verwandter; allein die Menge begreift es nicht, es wird immer ein gelehrter Kunstgenuß für wenige Gebildete bleiben, ungefähr wie die Betrachtung der antiken Statuen.

Im Lustspiel hat schon Lessing die Schwierigkeit bemerkt, nationale Sitten einzuführen, die doch nicht provincial seien, da sich bei uns der Ton des geselligen Lebens nicht nach einem gemeinschaftlichen Mittelpunkt modelt. Verlangen wir reine Lustspiele, so würde ich sehr zum Gebrauch gereimter Verse rathen; vielleicht stellte sich mit der künstlicheren Form auch allmälich ein eigenthümlicher Gehalt ein.

Indessen scheint mir dieß nicht das dringendste Bedürfniß: laßt uns zuvörderst die ernsten höheren Gattungen des deutschen Charakters würdig ausbilden. In diesen scheint mir nun unser Geschmack sich durchaus zum Romantischen zu neigen. Was die Menge in unsern halb rührenden, halb drolligen Dramen am meisten anzieht, die uns bald nach Peru, bald nach Kamtschatka, bald in die Ritterzeit versetzen, während die Gesinnungen modern und empfindsam bleiben, ist immer eine Fratze des Romantischen, die man auch in den abgeschmacktesten Zauber-Opern noch wieder kennt. Die Bedeutung dieser Gattung ist bei uns verloren gegangen, ehe wir sie noch recht gefunden hatten; die Phantasie ist mit den Erfindern solcher abenteuerlichen Hirngespinste durchgegangen, und die Absichten der Schauspiele sind manchmal klüger als die ihrer Urheber. Auf hundert Komödienzetteln wird der Name Romantisch an rohe und verfehlte Erzeugnisse verschwendet und entweiht; es sei uns erlaubt, ihn

durch Kritik und Geschichte wieder zu seiner wahren Bedeutung zu adeln. Man hat sich neuerdings bemüht, die Reste unsrer alten National-Poesie und Ueberlieferung auf mancherlei Weise wieder zu beleben. Diese können dem Dichter eine Grundlage für das wundervolle Festspiel geben; die würdigste Gattung des romantischen Schauspiels ist aber die historische.

Auf diesem Felde sind die herrlichsten Lorbeern für die dramatischen Dichter zu pflücken, die Goethen und Schillern nacheifern wollen. Aber unser historisches Schauspiel sei denn auch wirklich allgemein national, es hänge sich nicht an Lebensbegebenheiten von einzelnen Rittern und kleinen Fürsten, die auf das Ganze keinen Einfluß hatten; es sei zugleich wahrhaft historisch, aus der Tiefe der Kenntniß geschöpft, und versetze uns ganz in die große Vorzeit. In diesem Spiegel laße uns der Dichter schauen, sei es auch zu unserm tiefen Schamerröthen, was die Deutschen vor Alters waren, und was sie wieder werden sollen. Er lege uns an's Herz, daß wir Deutsche, wenn wir die Lehren der Geschichte nicht beßer bedenken als bisher, in Gefahr sind, wir, ehedem das erste und glorwürdigste Volk Europas, dessen frei gewählter Fürst ohne Widerspruch für das Oberhaupt der gesammten Christenheit anerkannt ward, ganz aus der Reihe der selbständigen Völker zu verschwinden. Lange haben sich die höheren Stände durch Vorliebe für fremde Sitten, durch Beeiferung um fremde Geistesbildung, die doch immer nur eine kümmerlich gerathne Frucht im Treibhause sein kann, der Gesammtheit des Volkes entfremdet; noch länger, seit drei Jahrhunderten, hat innrer Zwiespalt unsre edelsten Kräfte in Bürgerkriegen aufgezehrt, deren verderbliche Folgen sich nun erst vollständig enthüllen. Mögen sich alle, die auf die öffentliche Gesinnung zu wirken Gelegenheit haben, beeifern,

das alte Mißverständniß endlich zu lösen, und alle ächt Gesinnten um die leider verlaßenen Gegenstände der Verehrung, bei treuer Anhänglichkeit woran unsre Vorahnen so viel Heil und Ruhm erlebt haben, wie um ein heiliges Panier zu versammeln, und sie ihre unzerstörbare Einheit als Deutsche fühlen zu laßen! Welche Gemälde bietet unsre Geschichte dar, von den urältesten Zeiten, den Kriegen mit den Römern an, bis zur festgesetzten Bildung des deutschen Reichs! Dann der ritterlich glänzende Zeitraum des Hauses Hohenstaufen, endlich der politisch wichtigere und uns am nächsten liegende des Hauses Habsburg, das so viele große Fürsten und Helden erzeugt hat. Welch ein Feld für einen Dichter der wie Shakspeare die poetische Seite großer Weltbegebenheiten zu faßen wüßte! Aber so unbekümmert sind wir Deutsche immer um unsre wichtigsten National-Angelegenheiten, daß selbst die bloß historische Darstellung hier noch sehr im Rückstande ist.

Register.

Vergleichung dieser mit der vorigen Ausgabe.

Dritte Ausgabe.	Zweite Ausgabe.
Band I.	**Band I.**
1. Vorlesung. Seiten 1... 20.	1. Vorlesung. Seiten 3... 43.
2. — — 21... 37.	
3. — — 38... 50.	2. — — 44... 75.
4. — — 51... 70.	3. — — 76...131.
5. — — 71... 87.	
6. — — 88...111.	4. — — 132...197.
7. — — 112...130.	
8. — — 131...146.	5. — — 198...267.
9. — — 147...162.	
10. — — 163...177.	
11. — — 178...191.	6. — — 268...315.
12. — — 192...208.	
Scene aus den Acharnern. Seiten 209...215.	Scene aus den Acharnern. Seiten 316...325.
13. Vorlesung. — 216...234.	7. Vorlesung. Seiten 326...378.
14. — — 235...250.	
Ueber die scen. Anordn. des griech. Theaters. Seiten 251...328.	fehlt.
	Band II.
15. Vorlesung. — 329...345.	8. Vorlesung. Seiten 3... 68.
16. — — 346...371.	

Band II.

17.	Vorlesung.	Seiten.	3… 22.	9. Vorlesung. Seiten	69…120
18.	—	—	23… 42.		
19.	—	—	43… 61.	10. — —	121…223.
20.	—	—	62… 82.		
21.	—	—	83…102.		
22.	—	—	103…123.	11. — —	224…301.
23.	—	—	124…135.		
24.	—	—	136…153.		
				Band III.	
25.	—	—	154…172.	12. Vorlesung. Seiten	3…242.
26.	—	—	173…190.		
27.	—	—	191…210.		
28.	—	—	211…230.		
29.	—	—	231…252.		
30.	—	—	253…271.		
31.	—	—	272…311.		
32.	—	—	312…332.	13. — —	243…337.
33.	—	—	333…354.		
34.	—	—	355…374.		
35.	—	—	375…399.	14. — —	338…377.
36.	—	—	400…418.	15. — —	378…431.
37.	—	—	419…434.		

Die Druckfehler dieser Ausgabe sind, soviel man bis jetzt bemerkt hat, der Art, daß sie den geneigten Leser nicht stören werden, weshalb eine genaue Angabe derselben überflüßig erscheint.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

